ION POP
NICHITA STANESOU

MONOGRAFII
Coperta colecţiei: TEODOR BOQOI
45.696 £

ION POP
NICHITA STANESCU
—spaţiul şi măştile poeziei

EDITURA ALBATROS • BUCUREŞTI
198O

ÎN LOC DE PREFAŢĂ

ORICE LECTURĂ CRITICĂ aspiră, mărturisit sau nu, la construcţia unei perspective unitare şi cît mai cuprinzătoare asupra operei ce-i constituie obiectul. Mişcărilor de suprafaţă, spectacolului adesea derutant al formelor în schimbare, cititorul le caută principiul unificator, liniile de forţă capabile să le configureze o geometrie relativ stabilă — ceea ce ne-am obişnuit să numim, într-un cuvînt, *structură.* Un subiect poetic se construieşte pe sine construindu-şi, totodată, un univers imaginar la care se raportează, definindu-se în mod specific, ca voce inconfundabilă. Şi tocmai această voce se străduieşte s-o asculte criticul, urmărindu-i modulaţiile diverse, atent însă mereu la o anume constanţă a timbrului fundamental. Opera e aici, desfăşurată în cărţile succesive, dar trasînd, cînd mai sigură, cînd mai ezitantă, o traiectorie în care putem recunoaşte semnele aceluiaşi demers, sinteza unor năzuinţe ce pot părea, la prima vedere, divergente. A recompune acest itinerar, a reface această structură descoperind logica internă a operei, nu schematizînd împotriva dinamicii
sale complexe, ci lăsînd mereu un spaţiu liberului joc al multiplelor nivele ale întregului, fără a-i pierde din vedere esenţiala energie coagulantă, e poate ambiţia oricărui demers interpretativ. Ea a impulsionat, în orice caz, cîteva din realizările majore ale criticii moderne tinzînd să discearnă, cum se exprimă de exemplu Jean Rousset, „nişte parcursuri formale şi spirituale, trasee privilegiate, trame de motive sau de teme pe care la va urma în reluările şi metamorfozele lor, explorînd suprafeţele şi sfredelind dedesubturile pînă ce îi apar centrul sau centrele de convergenţă, focarul de unde iradiază toate structurile şi toate semnificaţiile, ceea ce Claudel numeşte «patronul dinamic». Nu altfel gîndise în fond, în spaţiul nostru literar, un Pompiliu Constantinescu, care — în *Preliminariile* la *Tudor Arghezi* (1940) — îşi fixa drept obiectiv să descopere „centrul de foc al conştiinţei lirice argheziene, formele nucleare din care se hrăneşte şi se amplifică", convins fiind, pe de altă parte, că „orice biografie a spiritului este desfăşurarea unei structuri iniţiale" ce se cere determinată[2].

Suportă poezia lui Nichita Stănescu o asemenea abordare ? Despre autorul lui *Laus Ptolemaei* s-a spus uneori că ar fi „o conştiinţă artistică nomadă, nefixată", că nu ar avea o „poetică riguroasă, selectivă, care să-şi pună sigiliul pe toate detaliile, ci una eterogenă"[3]; şi foarte adesea, chiar atunci cînd constatarea dispersiei aparente a fost departe de a implica o judecată de valoare negativă, semnalînd caracterul *cu necesitate pro-*

[1] Jean Rousset, *Forme et signification, Essais sur Ies* ***structurez*** *lil-tiraires de Corneille ă Claudel,* Librairie .1. Corti, Paris, 1962, p, XV.

[1] P. Constantinescu, *Tudor Arghezi,* Fundaţia pentru literatură şi artă, Buc, 1910, p. 7, 8.
[1] M. Niţeseu, *Oglinzile noului „llolemeu",* In *Intre Scolia şi Charibda,* Ed. Cartea Românească, Buc., 1972, p. 108.
teic al viziunii poetului, tocmai această necesitate internă nu şi-a găsit decît parţial explicaţia. O cercetare globală, atentă la dinamica de profunzime a poeziei stănesciene, credem că poate descoperi însă, în chiar teritoriile cele mai aleatorii unde se desfăşoară acest „veritabil «simpozion» al opţiunilor"[1], un posibil nucleu originar, din care emană multitudinea impulsurilor imaginare. Opera însăşi, prin concreta înlănţuire şi ordonare a constelaţiilor simbolice, printr-o modelare anume a relaţiilor dintre eul poetic şi universul construit, oferă acele argumente în stare să o justifice ca individualitate. Dacă la Nichita Stănescu „starea poeziei" este — cum pe bună dreptate s-a spus — „starea virtualităţii, a recursurilor, a posibilităţii, a colocviilor, a confruntărilor"[2] etc, o atare dinamică nu se desfăşoară la întîmplare ; ea e subordonată, ca în orice operă autentică, unei logici specifice. Chiar şi atunci cînd purul arbitrar *pare* a fi pus stăpînire pe discursul liric. Citind şi recitind cărţile poetului şi prevăzut, cum zicea Proust, cu o „memorie improvizată", care-i permite să reţină de la o carte la alta, de la o lectură la alta, „fixitatea elementelor componente", criticul ajunge în cele din urmă la conturarea acelei geometrii interne a întregului. Or, şi în cazul lui Nichita Stănescu o astfel de coerenţă fundamentală se degajă treptat, sub agitaţia aluvionară a suprafeţelor. Ea e schiţată în liniile esenţiale încă în volumele începutului, de la *Sensul iubirii* (1960) la *O vizuine a sentimentelor* (1964) şi *Dreptul la timp* (1965). Ne-a apărut, de aceea, cu totul firească şi necesară, în perspectiva ansamblului, speciala analiză a acestei etape, în care poate fi descifrată „structura iniţială" a eului poetic sau, cu o formulă
[1] [2] Aurel Martin, *Xichila Stfinescu sau despre starea poeziei,* prefaţă la **voi.** N. Stănescu, *Starea poeziei, Ed.* Minerva, Buc.,1975, **p.VII.**

a lui Georges Poulet, „punctul de plecare", „clipa privilegiată" cînd subiectul are despre sine şi raporturile sale cu lumea o primă revelaţie esenţială ce-i va marca biografia lirică. încă situat într-o lume a obiectelor, el se defineşte totuşi de pe acum, prin poziţia sa centrală, ca factor de provocare şi restructurare a acestui univers, apropiindu-şi-l, subordonîndu-l imperativelor lăuntrice, transformîndu-l într-un teritoriu al metamorfozelor, în care acţionează în deplină libertate „fantezia dictatorială". E o primă scenă pe care se desfăşoară *spectacolul punerii în relaţie a eului cu lumea* — întîia variantă a succesivelor înscenări din cărţile următoare. Cele douăsprezece poeme din volumul *11 elegii* (1966), cărora le consacram un capitol aparte, confirmă în linii mari modelul relaţional reliefat anterior. Cu o detaşare, ca să spunem aşa, „analitică", poetul deschide un larg evantai de măşti ale subiectului liric — tot atîtea ipostaze posibile ale comunicării. Deosebirea este însă, cum se va vedea, remarcabilă : subiectul îşi estompează trăsăturile biografice, devenind un *eu generic,* o *instanţă discursivă,* iar concretul „lumii obiectelor" tinde să lase loc unei alte concreteţi — aceea a limbajului însuşi. „Viziunea sentimentelor" devine „viziune a cuvintelor" : în faţa acestei voci omnipotente, universul apare ca spaţiu al sensului infinit, al purei potenţialităţi în care discursul poetic se întemeiază ca realitate, obligînd indeterminarea haotică a înţelesului virtual la succesive întrupări în cuvinte. Oricît de seducătoare ni s-ar fi părut interpretarea pur „formală" a acestor „teoreme imaginare" (cum foarte expresiv le-a calificat Petru Poantă[1]), am considerat totuşi necesare şi anumite trimiteri la cadrul conceptual luat
[1] P. Poantă, *Modalităţi lirice contemporane,* Ed. Dacia, Cluj, 1973-!. 115.
ca punct de reper de către poetul însuşi. Căci nu e indiferentă şi lipsită de semnificaţie opţiunea sa pentru *anumite* elemente ale reflecţiei filosofice (ori ale gîndirii mitice) asimilate şi subordonate universului imaginar. Dacă spectacolul efortului constructiv, al genezei poeziei, primează în ochii poetului, el se alimentează, în fond, dintr-un depozit de simboluri structurate într-un mod specific, angajate în raporturi definitorii şi într-o mişcare sugestivă pentru felul în care „operatorul" lor concepe existenţa : în jocul în aparenţă pur al formelor, se insinuează o *meditaţie* asupra lumii.
Analiza acestui univers imaginar şi a dinamicii sale interne, încercată în capitolul *Contemplaţie şi metamorfoză,* probează, sperăm, acea unitate de profunzime a viziunii lui Nichita Stănescu, ce se verifică şi în personala „mitologie a limbajului poetic", comentată sub titlul *Cuvintele, necuvintele.* Şi nu altceva vor să demonstreze paginile consacrate unui aspect esenţial al liricii sale, acela al *jocului* — al viziunii lumii ca joc şi al jocului poeziei.
Deja foarte întinsă, opera ce ne preocupă este încă în plină desfăşurare. Cărţile cele mai recente (la data la care scriem aceste rînduri) — *Epica magna* (1978) şi *Operele imperfecte* (1979), evidenţiind o anume schimbare a tonalităţii lirice, alături de radicalizarea unor experienţe formale, am considerat că

cer, tocmai datorită acestui fapt, o privire aparte, menită să descifreze mutaţiile actuale şi deschiderile posibile către noi orizonturi ale creaţiei. Capabil, desigur, să ne ofere surprize în viitor, poetul, care e de pe acum o personalitate pe deplin formată şi major exprimată, e totuşi greu de crezut că-şi va schimba total limbajul. Aşa cum se înfăţişează astăzi, cu importantele sale realizări, dar şi cu inegalităţile deloc neglijabile însă inerente unei activităţi atît de productive, Nichita Stănescu e autorul unei opere reprezentative pentru timpul nostru literar şi de o pregnantă originalitate. O operă a cărei unitate de adîncime ne străduim s-o argumentăm în paginile ce urmează, adăugind, oricît de puţin, numeroaselor interpretări precedente.

întreprinzînd studiul de faţă, nu ne putem desigur îngădui iluzia unei „lecturi complete". O asemenea lectură rămîne dealtfel o pură utopie, atîta vreme cît orice interpretare e o opţiune personală, un act de selecţie subiectivă a *anumitor* elemente ale operei, în stare — poate —să sugereze, odată articulate, o structură plauzibilă a ansamblului. Transcriere şi trans-scrie-re, actul lecturii critice traduce dar şi reduce din sensurile textului parcurs şi, uneori, îşi arogă şi un anume drept la invenţie ; sau, cel puţin, nutreşte orgoliul unor restructurări.

Mult îndatorate şi parţialelor cercetări anterioare, paginile de faţă sînt, în orice caz, rodul unor mereu înnoite apropieri de scrisul poetului, în năzuinţa unei cît mai intime comunicări menite să-i dezvăluie, în măsura posibilităţilor, realitatea lăuntrică. Pentru aducerea ei în lumină, privirea cititoare rămîne deschisă. Dar şi mai deschisă decît ea — o ştim prea bine — rămîne opera.

LUMEA OBIECTELOR

MOMENTUL ÎN CARE, in poezia lui Nichita Stănescu, eul se descoperă într-o relaţie semnificativă cu universul, e unul al despărţirii de spaţiul nocturn, al trezirii în lumina aurorală. E o trezire provocată de brusca ivire a zilei, resimţită ca impuls iniţial asupra obiectelor care, la rîndul lor, îl vor transmite subiectului uman : nouă atingere declanşînd prin vibraţii un proces de transfigurare lăuntrică, o dinamică esenţială pentru definirea unui mod specific de existenţă :

O *dungă roşie-n :ări* se isc ase
?; *plopii,* trezindu-sc brusc, *dinadins,*
cu umbrele lor melodioase
umerii tncă dormind, mM-au atins.
Mă ridicam *din somn ca din mare,* scuturîndu-mi *şuviţele cazate pe frunte, visele, sprîncenele cristalizate de sare, abisele.*
(Dimineaţă marină)

Iscare, trezire bruscă, atingere sonoră, *ridicare din somn* (echivalentă cu o altă trezire, a eului), *scuturare*
U

de vise şi de adîncurile fiinţei: iată o înlănţuire de cauze şi efecte reductibile, în ultimă instanţă, la o singură cauză şi un singur efect — acel *impuls iniţial* urmat de propagarea, din obiect în obiect, a mişcării în unde luminoase ori sonore. Sînt însă nişte unde care interferează, căci, în interiorul sferei vibratorii, fiecare obiect intrat în rezonanţă devine şi el un nucleu generator de energie : un du-te-vino de ecouri şi reverberaţii în-treţinînd dinamica ambianţei: „Va fi o dimineaţă neobişnuit de lungă, / urcînd un soare neobişnuit. / Adînc, lumina-n ape o să-mpungă: / din ochii noştri se va-ntoar-ce înmiit !"

Asistăm aici, cum se vede, la o dublă mişcare inaugurală : a luminii solare *urcînd* pe boltă, ocupînd treptat spaţiul, — şi a subiectului ce se *ridică* din tenebrele somnului: mişcare de reciprocă întîmpinare a eului şi a lumii, întemeiere a existenţei în regim eminamente diurn. între abisul întunericului cosmic şi „abisele" interioare se înscrie arcul pur al acestui itinerar. „Dunga roşie" ce se iscă în zări e o naştere de lumină, smulgerea fiinţei din întunericul acvatic-matern e o naştere în lumină : de două ori negaţie a *nopţii* şi a *adtncului,* impuls către acea „dimineaţă neobişnuit de lungă", implicînd voinţa de perpetuare a timpului inaugural.

Conform aceleiaşi matrici vizionare apare modelată, tot în volumul de debut, poezia o *călărire în zori.* Două spaţii se confruntă din nou într-o similară mişcare de întîmpinare, impulsionată de o unică energie, cu toate că venind din sensuri opuse. Dinspre orizont, ca altădată dunga roşie ce se *isca, izbucneşte* acum peste lume soarele, bruscă ivire de lumină şi apariţie de maximă intensitate sonoră : „Soarele a izbucnit peste lume strigînd". Simultan, din celelalte tenebre, ale *tăcerii* (întuneric al sunetului !) şi frunzişurilor silvestre (pădurea e, cum se ştie, un spaţiu al originilor), îşi face apariţia, nu mai puţin violent, simbolicul călăreţ alergînd în salturi către soarele sărbătoresc : mişcare simetrică, de smulgere din tăcere şi întuneric, purtînd şi ea un *strigăt,* — salutul entuziast al fiinţei fascinate de soare :

Tăcerea se izbeşte de trunchiuri, se-ncrucişe, se face depărtare, se face nisip. Mi-am întors către soare unicat ***chip,*** *umerii mei smulg din goană frunziţe. Clmpvd tătndu-l pe două potcoave. Calul rneu saltă din lut* ***fatntglnd.*** *Ave, mă-nlorc către tine, eu. Ave ! Soarele a izbucnit*

peste lume ***strigînd.***
îndoitului impuls cosmic şi subiectiv îi corespunde un crescendo al vibraţiilor sonore şi luminoase, pînă la un nivel de intensitate extrem, provocînd distrugerea oricăror limite spaţiale, pentru a instaura o nouă dinamică a universului, sub semnul supremaţiei solare şi muzicale. liMidaţăjaiscaTeasexiMimă la Nichita Stănescu ca *propagţxt-d£-* «m?e73ecîanşată de un prim *şoc,* de ojSMre, de o *bătaie,* de o *izbire, împungere* ori violentă *clătinare* : „Tobe de piatră *bat,* soarele *creşte, /* tăria cu acvile din faţa lui / se *prăbuşeşte* în trepte de aer, sticleşte . . . " ; „Soarele *rupe* orizontul în două. / Tăria îşi *năruie* sfîrşitele-i carcere. / Su/i/e-albastre, fără întoarcere, / privirile mi *le-azvtri"* . . .
SejJO-atespime-căJurnea„obiectelor există pentru poet în măsura în care este în stare să provoace, să emită vibraţii sau reflexe, ori să le prelungească efectul di-namic-transfigurator. Imaginarul său se anunţă a fi dominat, sub acest aspect, de figuri ale *transparenţei* şi *oglindirii,* de o materie negîndu-şi opacitatea, lăsîn-du-se pătrunsă de undele luminoase, întorcîndu-le către sursa iniţială ori către al obiecte, cu o intensi-
12
tate amplificată. In egală măsură va fi preferată *mine-ralitatea* obiectelor apte de a deveni surse de sonorizare, de a *intra în rezonanţă* ori de a *transmite* unda sonoră, în funcţie de o atare deschidere a sensibilităţii, în sistemul metaforic ilustrativ pentru prima etapă a creaţiei lui Nichita Stănescu va prevala investirea obiectelor cu atribute corespunzătoare *luminozităţii* sau *sonorităţii* ; cîteva asemenea exemple au apărut şi în cele două poeme comentate pînă acum. Este explicabil de ce, urmînd acestei logici a imaginarului, organicul este în genere, dacă nu cu totul absent, în orice caz sarios concurat de prezenţa materiei anorganice ori „tradus" în termenii ei : carnalul sau vegetalul luate ca atare nu sînt nişte medii bune conducătoare de sunete şi nici penetrabile pentru undele luminoase, ori capabile să le răsfrîngă. Aceeaşijogică a sistemului imaginar va orienta astfel spre „selecţia" cu precădere a elementelor asimilabile substanţelor pozitive din punctele de vedere amintite : în primul rind *ochiul* — organul uman prin excelenţă apt pentru oglindire — iar, la celălalt nivel, al receptării sonore, *a uzul (timpan ui)*,— sau, în calitate de „agent" al sonorizării corporale, *inima,* cu *bătăile* ei generatoare de multiple vibraţii şi ecouri. Relaţia ideală eu-univers nu se poate instaura, pe aceste coordonate, decît ca regăsire a subiectului în *cosmosul-oglindă* : întîlnire, întîi de toate, a suprafeţelor răsfnngfmi fîgura mai pură, ca şi spectrală, a omului ; dar şi comuniune întru sunet, interferenţă *sui generis* a undelor ce se propagă de la o entitate la alta ; răspuns al eului ca ecou la apelul universului şi ecou al lumii externe la mesajele subiectului. La ambele nivele asistăm la o treptată apropiere, ce nu e însă niciodată o reală *substituire* ; reflexia luminoasă, ca şi cea sonoră, a *ecoului* au nevoie de o minimă distanţă pentru a se manifesta. Mai mult decît de *identificare* şi *osmoză,* se poate vorbi
14
la Nichita Stănescu despre o *intrare in rezonanţă* sau o *recipipcă răsfrlngerz-dz-supraleţe luminoase.* Inevitabila, necesara *distanţă în comuniuneva condiţiona* oarecum şi conservarea unui spaţiu propice dinamicii celei mai intense. Niciodată stagnantă în planul său ideal, lumea poetului se constituie, cum am văzut, în funcţie de acea mişcare declanşată, în punctul său iniţial, de acţiunea *instantanee* a unui obiect din acest spaţiu asupra altuia ; restul nu e decît un continuu schimb de răsunete şi răsfrîngeri, ritmică propagare de unde, probînd capacitatea de existenţă a lucrurilor. Cîtă rezonanţă, cîtă luminozitate — atîta existenţă.
Este semnificativă în acest se.nş asocierea *opacităţii* materiei, a *amorfului* şi *nocturnului, cu muţenia* şi *tăcerea.* Dacă rămînem la poemul *O"călărire în zori,* vom observa că, încă din primele versuri, în contrast cu ceea ce se va petrece cu imaginile „tobelor de piatră (care) bat" semnalîndu-şi prezenţa prin sonoritate, „Tăcerea se *izbeşte* de trunchiuri, se-ncrucişe, / se face depărtare, se *face nisip".* Se vede limpede de aici că „mineralitatea" tăcerii, sugerată prin metafora verbală, îşi asociază şi atributul *friabilităţii* : e o tăcere „sfărîmicioasă" care, la şocul *izbirii* de obiectele ambianţei (aci, trunchiurile copacilor), nu rezistă, fiind inaptă de a răspunde prin vibraţii sonore. Şi numai considerarea ei în registrul aerianului, al evanescenţei, — într-un moment al diluării şi rarefierii sale, odată cu progresiunea mişcării în lumină — permite metamorfoza „pozitivă" („Tăcerea se face vînt albăstrui"), deşi prezenţa în proximitate a *umbrei* nu face decît să fortifice impulsul definitivei rupturi de obscuritate ; „pintenul umbrei mi-l creşte / în coastele cîmpului".
Nu altfel stau lucrurile în aproape toate textele din *Sensul iubirii,* unde metaforele friabilităţii sînt subordo-ftatîfaceluiaşi sistem de referinţă semnificînd inapti-
15

tudinea pentru vibraţie, absenţa mişcării, stagnarea, moartea. Cîteva versuri din poemul *Ultima zi de ocupaţie* asociază acest tip de imagini cu cele ale *zgomotului* (non-muzicalitate), *întunericului, absenţei oglindirii :* „Ah, copac îmi legăn *surd* coroana, curg / într-un rîu *fără oglinzi* şi *orb.* / . . . / Pe trotuar, cum cad şi se *sfă-rîmă glastre,* / *geamuri* şi *oglinzi,* ascult prin frig". Altădată, trezirea în momentul inaugural al dimineţii, provocată de ştiuta „lovire" generatoare de sunete muzicale („dunga de lumină a dimineţii ... să mi-o lovească, uşor, de tîmplă") marchează şi *spargerea* „măştii de sticlă a somnului", ca o despărţire de materia lipsită de vibraţie a existenţei nocturne. Sau, în absenţa *soarelui,* senzaţia de destrămare se traduce ca *falsă vibraţie,* cauzată de aceeaşi materie gata să se sfărîme : „Soarele s-a înfundat în cer, şi a rămas deodată / lumina fără soare, destrămată / *ca nişte vergele de sticlă izbin-du-se strident".* în schimb, recompunerea fragmentelor „sparte" într-un întreg permiţînd trecerea luminii solare reabilitează, ca să spunem aşa, valenţele pozitive ale materiei casante, ca în fantezia lirică *Vitraliu* : „Umbra ta, lovindu-se de ziduri, / iar se sparge-n cioburi colorate. / Oh, de-aceea m-ai zărit în stradă / adunînd pierdutele-i pătrate. / . . . / Cînd te vei trezi, lipiţi de geamuri, / arlechini din sticle colorate / vor lăsa prin ei să-ţi cadă-n braţe / soarele, mereu la jumătate". Dacă friabilitatea materiei sugerează în general absenţa vibraţiei, incapacitatea de prelungire armonioasă a undei sonore şi, ca atare, *stridenţa* (echivalentă unei îngrămădiri haotice a sunetelor), această însuşire negativă evidenţiază prin contrast şi un alt aspect al modului în care poetul percepe şi receptează universul obiectual: este vorba despre ceea ce am putea numi *percepţia ritmică* a formelor şi mişcărilor existente în lumea „dată" sau provocarea lor la o *succesiune ritmică.*

Dacă e adevărat că lumeapoeţului se înfăţişează ca spaţiu prin excelenţă al comunicării prin unde sonore şi luminoase, joc de rasfrîngeri şi ecouri prin care formele materiei îşi răspund, probîndu-şi apartenenţa la un ansamblu cosmic-structurat, materia friabilă, ce se sfărîmă în fragmente dezordonate şi al cărei „răspuns" la apelul altor forme substanţiale nu poate fi, în cel mai bun caz, decît *stridenţa,* face dovada unei grave deficienţe structurale, se exclude din armonia universală, în faţa *obscuruluia amorfului* şi *opacului,* subiectul se simte descumpănit : nici un semnal al autenticei prezenţe a lumii nu i se oferă, iar acest deficit de prezenţă e resimţit în primul rînd ca *aritmie* şi are drept consecinţă firească degradarea şi chiar anularea capacităţii eului de organizare şi exprimare ritmic-structurată a realului cu care intră în contact. Mai exact, însuşi acest contact e ratat. Modelul ideal al relaţiei dintre elementele universului sau dintre acestea şi eul poetic apare şi el deformat : în locul unor relaţii dinamice echilibrat-structurate, sîntem martorii unui consum steril de energie, fără urmări pozitive asupra ansamblului armonic universal. Acea acţiune iniţială asupra obiectului, despre care am mai vorbit *(lovitură, bătaie, izbire* etc.) nu mai arjj.a efect ritmica, ferţilapropagare de unde. Rezultatul ei *estSLSUneluLfira răsunet;* risipa, repetiţia inertă, întreruperea comunicării; Despre o asemenea denaturare a modelului relaţional propus de poet vorbeşte, de exemplu, poezia *Pînâ tîrziu, aşteptttnd o fată* : „Apa *bate-n şteampuri* inaturileTropţii, / *risipind* ovale fumurii şi reci. . . " : *„Şirului* de şlepuri, *clătinat* de fluvii, / *nu-i mai măsur ritmul* răsturnat în tropi" ; „clipa se *repetă sieşi* înc-odată . . . " : „Nimenea-i pe ţărmuri, *nici un ochi într-însul / să mă mai răsfrîngă nu-i deschis. /* Şi desfac *de-a valma* gîndului *tot strînsul* / peste cheiul negru ..."

16

Dimpotrivă, lumea în care subiectul se poate realiza plenar şi pe care o simte ca autentică este — cum o indicau deja poeme ca *Dimineaţă marină* sau *O călărire în zori* — un univers ale cărui fragmente se dovedeau capabile să intre în rezonanţă, deîndată ce unul dintre ele se constituia ca impuls mecanic. Finalul acestui din urmă poem putea marca astfel o apoteoză a ritmicei mişcări ascensionale, jubilaţie a întîlnirii sărbătoreşti dintre eul mînat de avînturi nestăpînite şi soarele atoa-testăpînitor; mişcare de înaintare, anaBasică, tipică regimului diurn al imaginarului, modelată conform acelei viziuni ritmice la care ne-am mai referit. Să reamintim doar imaginea tobelor de piatră bătînd, aceea, secvenţă, a soarelui care creşte, urmată, la rîndnl ei, de prăbuşirea *în trepte de aer* a „tăriei" şi de metafora, sintetică pentru reprezentarea acestei progresiuni concentrice, a „mareei luminilor". E o figură spaţială cu caracter matricial pentru viziunea poetului, cu valoare de model interior; exemplele, dacă le-am lua doar din *Sensul iubirii,* ar fi suficiente pentru a convinge. Iată cîteva, ilustrative pentru temele lirice ale *vibraţiei* şi *răsfrîngerii,* dar şi pentru particulara geometrie şi ritmică ce le este imprimată : „C-un gînd foşnesc toţi arborii mai pur / şi cu-o bătaie-a inimii răsună / larg, discul orizontului din jur/ parcă lovit de-un răsărit de lună" *(Cîntec) :* „mările băteau, băteau în timpane" *(In-ternaţiOTtctttfy:* „Bătaia inimii se sparge-n pămînt / şi se-ntoarce-n ecouri" ; „aici soarele răsare vibrînd" ; „cîmpul în flux" *(Cîmp nou)* : „în cearcăne verzui te ocolesc departe / vibraţiile ierbii arcuite tandru" *(Cîmpie primăvara)* ; „Pe

cîmpu-ngheţat caii mureau . . . bubuiau pe rînd, cîte unul, / ca pe-o nesfîrşită tobă de piatră" : „unu, două, trei, patru, număram clănţănind de frig / picioarele lor paralele" (Pe *cîmpul de piatră)* ; „clătinam din cap : / uite, nu mai e o casă ! . . . / uite, nu mai e

o casă 1 . . . / uite, nu mai e o casă I . . . " *(Joc de avioane)* ; „Şirul de copaci / lucea, cînd îmi mutam pe el privirea ... şi fiece privire aruncată / o-aud cum sună întîlnind / vreun copac" *(Pădure arsă)*; „Crăpături pe-un cîmp de piatră, scări pătate de rugină, / peste care, cu sandaua, Hercule bătu fugind" ; „desluşite dungi şi linii care-ncep să se împlînte / între razele privirii" ; „se roteşte marea-n ţărmuri" ; „E o lume „care-n jurul soarelui a pus inele" *(Marină)*; „plimbătoarele fîşii de portocalie lumină, pe care amurgul / le coboară din stîncă în stîncă/făcîndu-le să sune" (0 *viziune a păcii)*; „şi gîndul creşte-n cercuri / sonorizînd copacii / cîte doi, / cîte patru" *(Cîntec de iarnă)* etc.

Nu e greu de descifrat în aceste fragmente, transcrise în ordinea aşezării textelor în volum, acea geometrie interioară, asigurată de permanentizarea unor obsesii, de prezenţa, de la o poezie la alta, a unor constante, atît în aria reprezentărilor imagistice propriu-zise, cît şi a *modului de relaţionare* specific lui Nichita Stănescu într-un moment încă incipient al creaţiei sale, dar nu mai puţin semnificativ prin capacitatea de pe acum remarcabilă de subordonare şi integrareîntr-un „sistem" coerent: probă de organicitate (ăviziunii care, dincolo de inegalitatea valorică a textelor particulare, poate sugera prin ea însăşi dimensiunile majore ale operei viitoare, prezenţa unei personalităţi lirice. „Imaginarul materiei" sau „lumea obiectelor" prezintă deja *în Sensul iubirii* trăsăturile unei astfel depersonalităţi distincte, pentru care spaţiul poeziei este un teritoriu prin excelenţă dinamic, cîmp al interacţiunii şi interferenţelor de energii, modelat—mai e nevoie s-o spunem ? — de o sensibilitate acut modernă.

„Poet solar, de-leroare-xoinantică, Nichita Stănescu anticrpeazT în acest prim volum construcţia mai complexă a unei viziuni ce se desparte net de lirica „adîn-

cului" şi a „obscurităţii". Punctul de plecare al poeziei sale e marcat tocmai ca moment al *rupturii* de lumea organicului, al *desprinderii* de spaţiul nocturn şi al *ascensiunii* solare (tema dinamică a „saltului", „plutirii",

V „zborului" este una dintre cele mai frecvente şi va ră-mîne ca atare şi în restul operei). Există deja un adevărat magnetism al iubirii, o invincibilă atracţie către înalt, — dar şi o voinţă a înaintării şi înălţării în lumină. Simbolic vorbind, poetul este un cuceritor înfruntînd obiectele, pentru a le primi sau transmite energia trans-

CA figuratoare. Sursă de lumină şi vibraţie într-un univers de lumini şi vibraţii, el îşi amplifică voluntar impulsurile iniţiale ori le fortifică în obiectele din jur, în care îi place să regăsească nu o dată proiecţia narcisistă a propriului chip. Dacă subiectul este adesea provocat la vibraţie de prezenţa luminii, el provoacă în aceeaşi măsură lumea la o dinamică de excepţie, cu o anumită nerăbdare, cu o anumită „agresivitate" ; să nu uităm cît de însemnată e frecvenţa verbelor semnificînd violenţa mişcării, bruscheţea ei, ca şi a instrumentarului „războinic" ca mijloc de declanşare a mişcării vibratorii („privirile ca nişte coarne albastre", „suliţe-albastre, fără întoarcere, / privirile mi le-azvîrl", „adînc, lumi-na-n ape o să-mpungă" etc).

Dominată de simboluri ale ascensiunii, imponderabilului, transparenţei, — trăsături sugestive mai degrabă pentru o negare a materialităţii—lirica lui Nichita Stănescu din *Sensul iubirii* nu neglijează totuşi senzorialul, atîta doar că îl rafinează, procedînd la o selecţie şi optînd pentru simţurile cele mai „intelectua-lizate". Asemenea caracteristici au mai fost desigur numite în comentariile critice, însă considerate oarecum izolat, neintegrate unei logici interne a imaginarului, specifică poetului nostru. Or, esenţială e, cum am încercat să demonstrăm, nu simpla lor constatare, ci explicarea conexiunilor intime care conduc, în cazul de faţă, la acel puternic impuls iniţial generator de energii alimentate, dintr-un punct într-altul al spaţiului simbolic, de obiecte ce se transformă la rîndul lor în tot atîţia „emiţători" de energie, într-o adevărată reţea structurată într-o configuraţie spaţială *circulară* si *în trepte.* Atmosfera intens vibratorie ce defineşte acest spaţiu nu are nimic confuz sau vag, de „transă" onirică ; fiecare nouă treaptă a expansiunii energetice îşi are linia limpede trasată, desenul clar. Mişcarea apare aici mai curînd ca succesiune de impulsuri devenite vizibile în anumite puncte ale spaţiului, în care se reliefează cu mai multă intensitate, în timp ce *traseul* ca atare dintre aceste puncte e ca şi eludat, creîndu-se senzaţia unei anumite discontinuităţi. Aşa cum mişcarea primă ce

declanşează seria de efecte vibratorii pare fără antecedente, „iscîndu-se", ivindu-se „dintr-odată", tot astfel se prezintă mişcarea şi în restul itinerarului ei de la obiect la obiect, concentrîndu-se într-un fel de puncte nodale, în *acest* sens se poate vorbi cu adevărat de viziunea pulsatorie" caracteristică poetului.

0 considerare atentă a *temporalilăţii* în cadrele aceluiaşi univers ar descoperi o viziune similară, a unui *timp discontinuu,* fundamentată — cum ar spune Gaston Bachelard — pe o „intuiţie a clipei"[1]. într-adevăr, se remarcă încă din această carte valoarea decisivă a *revelaţiei de moment* a lumii, un fel de fragmentare a timpului în unităţi de maximă tensiune a trăirii, solidară în această privinţă cu surprinderea ritmică a elementelor spaţiale : prefigurare a mai tîrziei „ore ce se sparge-n minute". A se compara o asemenea perspectivă cu viziunea serială a ... privirii, considerată „fragmentat", ca succesiune de *momente vizuale distincte,* din versul

[1] v. G. Eacheîard, ***Lintuitton*** *de linstanl.F.ă.* Gonthier, Paris, 1966.

mai sus citat: „şi *fiece privire* aruncată / o-aud cum sună întîlnind / vreun copac" ; sau cu „gîndul creşte-n cercuri sonorizînd copacii / *cîte doi,* / *cîte patru".*

Acea „expansiune în trepte" a mişcării, care se va regăsi pînă în *Elegii* şi mai departe, e schiţată aşadar de pe acum. Iar coexistenţa perspectivei ritmic-ordo-nate asupra lumii date, cu aceea a ordinii ritmice *impuse* universului exterior ca iniţiativă a subiectului (vezi: „c-un gînd foşnesc toţi arborii mai pur" etc.) anunţă de asemenea modelul definitoriu pentru relaţia eu-uni-vers, de factură „expresionistă", din *O viziune a sentimentelor* şi cărţile următoare. Dar *Sensul iubirii* conţine în datele sale fundamentale şi o *poetică a metamorfozelor* cu o pondere aparte la un creator pentru care lumea obiectelor pare a exista în primul rînd ca nucleu cu infinite capacităţi germinative.

SPAŢIUL **„VIZIUNII** SENTIMENTELOR"

CEEA CE SE PUTEA NUMI, în *Sensul iubirii,*- urmă-rindu-se modul specific de structurare a „lumii obiectelor" — o poetică a reverberaţiei ori a răsfrîngerii luminoase, e continuat şi dezvoltat în *O viziuneaS£n- timentelor,* dar cu unele semnificative deplasăride accent. Modelul Naţiei dinamice inter-obiectuale rămîne fundamental acelaşi, adică ordonîndu-se pe schema : impuls iniţial (lovire, izbire, şoc etc.) al unui obiect—sursă de energie către un alt obiect pus în stare vibratorie, care îşi propagă, la rîndul său, undele dinamizînd spaţiul ambiant, sau le întoarce spre sursa iniţială cu un efect amplificat. Eul poetic cîştigase deja o poziţie centrală — căci, odată *trezit* de o *atingere* exterioară, într-o lume cu elementele în rezonanţă, el devine esenţialul nucleu ce concentrează, generează ori primeşte spre amplificare vibraţiile, reflexele şi ecourile universului obiectual. Adeseori, încă în prima carte, iniţiativa aparţinea chiar subiectului, încît sintagme de tipul : „c-un gind foşnesc toţi arborii mai pur", sau : „şi gîndul

creşte-n cercuri sonorizînd copacii" puteau fi reţinute ca exemplare pentru definirea aceastei relaţii. *O viziune a sentimentelor*accentuează tocmai asupra ipostazierii eului în poziţie centrală, subiectul afirmîn-du-se ca focar de energie afectivă şi, ca atare, agent decisiv în procesul genetic al viziunii. E interesant de observat că, la fel ca în cele cîteva poeme reprezentative din primul volum, momentul descoperirii de sine în univers este iarăşi cel al *trezirii,* provocata însă, de *"* data aceasta, nu atît de un impuls din afară, ci de brusca *A* revelaţie a lumii lăuntrice într-o clipă privilegiată, cu "! adevărat inaugurală, trăită de aceea cu uimire, ca o surpriză :

Miinile mele sînt îndrăgostite,
vai, gura mea iubeşte
si iată, m-um trezit
că lucrurile sini atit de aproape de mine,
incit abia po! merge printre ele
fără să mă rănesc.
E un sentiment dulce acesta, de trezire, de visare, si iată-mă, fără să dorm aievea văd zeii de fildeş . . .
(Vlrsta de aur a dragostei)

Nu altfel stau lucrurile în *Leoaică tînără, iubirea,* unde caracterul instantaneu al manifestării sentimentului capătă o pregnantă expresie metaforic-emblema-tică : „Leoaică tînără, iubirea / mi-a *sărit* în faţă. / Mă pîndise-n încordare / mai demult. / Colţii albi mi i-a *înfipt* în faţă, / m-a *muşcat* leoaica azi de faţă. . . ". Şi tot aşa, de exemplu în *îmbrăţişarea,* mişcarea iniţială e echivalentă din nou cu o *atingere* — aici a privirilor— cu un „şoc" ce marchează o schimbare radicală, un nou început :

„Cînd ne-am zărit, aerul dintre noi / şi-a
24
aruncat dintr-odată j imaginea copacilor, indiferenţi şi goi, / pe care-o lăsa să-l străbată".
Vibraţia, ecoul, reflexia luminoasă din prima carte apar în noul spaţiu poetic ca efecte, aproape în exclusivitate, ale mobilizării afective a subiectului sau a cuplului. Acea clipă de excepţie, întemeietoare a unei noi durate, se defineşte ca moment pozitiv —perturbator al ordinii spaţio-temporale constituite, inaugurînd un timp şi un spaţiu al absolutei disponibilităţi, făcînd posibilă ipostazierea cvasi-demiurgică a eului. Forţă acaparatoare, dominantă, cu imense capacităţi de transfigurare.. ev-os.u/adu£e:şi menţine fiinţa în perma-nentăs±are de graţie". El provoacă, odată cu mişcarea metamorfozelor lăuntrice (orientată în unicul sens al *purificării,* al eliberării de inerţia materiei şi de opacitatea ei), şi o dinamică„ii *metamorfozelor cosmice,* modelată, conform acelei geometrii circulare şi în trepte schiţată deja în *Sensul iubirii.* Mişcare al cărei centru generator este eul, şi care se transmite în unde succesive, mai intense ori mai slabe în funcţie de tăria impulsurilor interioare, printr-o declanşare bruscă, cu consecinţe imediate asupra exteriorului : „Şi *deodată* în jurul meu, natura / se făcu un cerc, de-a dura, / cînd mai larg, cînd mai aproape, / ca o strîngere de ape. / Şi privirea-n sus *ţîşni, I* curcubeu tăiat în două, / şi auzul o-ntîlni / tocmai lîngă ciocîrlii".
în cîteva rînduri, funcţia transfiguratoare a emoţiei este direct tradusă, printr-o metaforizare sumară, ca o emanaţie materială, *colorînd* în momente diverse lumea înconjurătoare, ori deformînd-o, printr-o mişcare ritmic-alternativă, contrastantă, urmînd diagrama aceloraşi impulsuri succesive, momentane, ce oscilează între puncte de maximă şi minimă intensitate: „O emoţie plutea / peste plajă, peste mine. / Colora, decolora — / cu cinci feluri de lumine // bărcile, lovind în
25
scoici"; sau: „lăsai în voie să-mi plutească-n jururi / emoţia cea schimbătoare de contururi, / mereu cres-cîndă, descrescîndă pururi". Asemenea versuri schematizează la extrem însăşi ideea unui univers ca „viziune a sentimentelor" ; un univers ce există pentru a fi necontenit obiectul unui asediu *sui generis* al tensiunilor spirituale şi afective ale subiectului: o lume văzută prin sentiment, impregnată de afectivitate, asimilată şi modelată de o dinamică decisă de eros.
Nichita Stănescu este astfel în egală măsură un poet al *acţiunii transfiguratoare a lumii,* al preschimbării ei — cum spunea Rilke — în „inima nevăzută", „în noi înşine" — şi al *spectacolului* unui univers ce se confundă cu acel spaţiu lăuntric făcut vizibil prin forţa verbului. Poezia sa nu va fi aproape niciodată un discurs *despre* ceea ce este dat, ci unul prin care subiectulse; include pe sine *în* univers şi include universul în sine, pentru a-l re-da *altfel,* după ce — din incidenţa şi interferenţa celor două spaţii — rezultă o realitate ambiguă, în care „subiectivul" şi „obiectivul", „realul" şi „irealul" fac corp comun. S-ar putea spune chiar că demersul fundamental, descifrabil şi în *O viziune a sentimentelor,* este unul anabasic, de înaintare, de expansiune şi treptată cucerire / anexare a exteriorului, de *marcare* a lui de către prezenţa modelatoare a eului. Lumea există atît cît poate fi cuprinsă între frontierele mereu mişcătoare ale subiectivităţii: „Mă gîndeam pînă la orizont / Şi chiar izbutisem să mă gîndesc pînă la soare" — ori în strînsă dependenţă de tensiunea lăuntrică : „Eram atît de atent / încît se strîngea-n cupole amiaza, / iar sunetele îngheţau în jurul meu / prefăcîndu-se-n stîlpi răsuciţi". O poezie precum *Lauda omului* propune chiar, la nivel oarecum programatic, o pluralitate a perspectivelor cunoaşterii şi interpretării lumii ca asimilare substanţială, dependentă de „punctul de vedere" al
26
subiectului contemplator. E ceea ce în *Cartea de recitire* poetul va numi „cedarea reciprocă a specificului", ca mişcare definitorie pentru poezie: „Din punctul de vedere al copacilor, / soarele-i o dungă de căldură, / oamenii, — o emoţie copleşitoare .../.../ Din punctul de vede-re-al pietrelor, / soarele-i o piatră căzătoare, / oamenii-s o lină apăsare.../.../ Din punctul de vedere-al aerului, soarele-i un aer plin de păsări" . . .
Dar, dincolo de aceste luări de poziţie mai mult sau mai puţin explicite, mai semnificativă ni se pare o anume structurare a spaţiului vizionar, organizat aici, în majoritateapoemelor, ca *spnijji dfâfnşiirqt între doi*
li d ti N
pjj fş
poli de tensiune. Nu e nevoie să căutăm prea mult pentru a oEserva că poetul îşi construieşte cîmpul viziunii sub semnul unei *tensiuni hipnlnrp.*: tensiune a senti-mentelor vizualizate, linii de forţă pornind dinspre extremele reprezentate de membrii cuplului — un *eu* şi un *tu* conjugîndu-şi fluxurile de

energie într-un spaţiu de întîlnire şi confruntare ce concentrează un maximum de intensitate, generînd acea „scînteie revelatoare" capabilă să producă mutaţiile cele mai surprinzătoare, o adevărată alchimie interioară şi a lumii din afară. Poetul numeşte el însuşi evenimentul revelator ca pe o *iluminare :* în faţa obiectelor enigmatice ale universului se produce, printr-o încordare a tuturor forţelor spiritului, acea „revelaţie de o clipă a invizibilului" (cum se exprima un poet suprarealist). Eul devine atunci un fel de oglindă a lumii întregi, organ al unui auz extins la scară cosmică, nucleu, încă o dată, de energii luminoase şi sonore :

Mă uit in dreapta şi-n stingă, cu mine însumi mă uit, folosindu-mă ca o privire. Ascult ce se-aude sîis, ce se-aude jos, sini. tot, un timpan armonios.

27

Iar în final, această exclamaţie marcînd clipa descoperirii, depăşirea enigmaticului, totala permeabilitate la înţelesurile lumii: „Voi, lucruri, Sfinxuri mişcătoare, / şi tu, iluminare !".

Cu atît mai mult, „iluminarea" cîştigă în intensitate în spaţiul pe care l-am numit *bipolar, intersubiectiv.* Dublul impuls erotic are drept consecinţă dinamizarea în profunzime a „substanţei" spaţio-temporale, eliberarea de inerţie, provocarea unor radicale mutaţii în structura realului:

***Cină** ne-am văzut, aerul dintre, noi ţi-a aruncat di ntr-odată imaginea copacilor indiferenţi şi goi pe care-o lăsa să-l străbată.*

Oh, ne-am zvîrlit, strigtndu-ne pe nume, unul spre celălalt, şi-atit de iute, că timpul se turti-ntre piepturile noastre şi ora, lovită, se sparse-n minute.

(îmbrăţişarea)

Unei identice „scheme" de geometrizare a spaţiului poetic i se supune poemul*Poveste sentimentală,* unde cîmpul tensional intersubiectiveste din nou unul al transfigurării, de data aceasta *prin cuvînt,* prin *discursul purtător al energiilor erosului,* ce~~Tcaclir S~~lizează, tocmai în virtutea forţei sale de purificare, un timp şi un spaţiu al obîrşiilor universului : „Pe urmă ne vedeam din ce în ce mai des. / Eu stăteam la o margine-a orei, tu / la cealaltă, / ca două toarte de amforă. / Numai cuvintele zburau *între noi,* / înainte şi înapoi. / Vîrtejul lor putea fi aproape zărit. / . . . / Cuvintele se roteau, se roteau *între noi, j* înainte şi înapoi / şi, cu cît ne iubeam mai mult, cu atît / repetau, într-un vîrtej aproape văzut, /

28

structura materiei de la-nceput". Sau aceste versuri ce nu fac excepţie, nici ele, de la „modelul" amintit: „Doar chipul tău prelung, iubito, / lasă-l, aşa cum este răzimat / *între două bătăi ale inimii mele,* / ca între Tigru şi Eufrat" *(Sînt un om viu).*

în ultimă instanţă, timpul şi spaţiul, stăpînite şi dinamizate de eros printr-o radioscopie *sui generis* a obiectelor ce le populează, cîştigă, aşadar, dimensiunile şi atributele unui spaţiu şi timp edenice. Nichita Stă-nescu repune astfel în circulaţie, cu mijloace specifice, mitul Vîrstei de aur a omenirii, care este în poezia sa „vîrsta de aur a dragostei". Ceea ce frapează în acest univers ca şi paradisiac este luminozitatea, limpezimea, transparenţa. Relaţia interobiectuală se manifestă dealtfel ca tensiune, ca flux de energie afectivă (luminoasă, sonoră) străbătînd lucrurile, sau, cum ar spune Bacovia, „sonorizînd orice atom" — dar şi iluminîndu-l. De aceea, „paradisul" lui Nichita Stănescu este în primul rînd un loc al *iluminării interne a materiei,* al profundei ei dinamizări. Iar dacă am vorbit aici despre o declanşare a procesului de metamorfoză sub acţiunea erosului (ca lumină şi sunet), aceasta are loc, practic, într-un singur sens : acela al eliberării de material şi opac, al realizării imponderabilităţii şi transparenţei: iar în celălalt plan al reprezentărilor preferate de poet, efectul e al sonorizării armonioase, al muzicalizării lucrurilor.

Lume intrată în rezonanţă, lume în neîntreruptă răsfrîngere de sine : mişcarea devine aici *zbor* şi *dans,* reafirmînd regimul ascensional-diurn al imaginarului. La fel ca în poemul *Dimineaţă marină* („Mă ridicam din somn ca din mare . . . ") şi în atîtea alte texte din *Sensul iubirii,* în noua carte regăsim mişcarea ascensională asociată cu distanţarea de adîncul marin, de mediul acvatic. *Pentru că înot şi zbor în sus* e titlul semnificativ al unei poezii ce marchează, ca şi altădată, ruptura de

29

obscurităţile originare, „materne". Lirica lui Nichita Stănescu refuză astfel dintru început dependenţa faţă de cosmosul elementar, impunînd libera iniţiativă a eului : un eu *fără trecut,* ce nu se înscrie deci într-un continuum temporal în creştere organică, ci trăieşte în *mutaţia bruscă,* marcată de întreruperi, de fluxuri şi refluxuri, de plinuri şi goluri, a *instantaneului.* „Amintiri nu are decît clipa de-acum" — vom putea citi mai tîr-ziu într-un poem ce va face elogiul necontenitelor metamorfoze ale realului. Sau : „nu sînt vinovat că trăiesc / într-o lume întruna schimbată".

Edenul *Viziunii sentimentelor* circumscrie tocmai un asemenea spaţiu şi timp al metamorfozelor,

provocate — cum am încercat să arătăm — de impulsurile transfiguratoare ale erosului, în cîmpul tensional inter -subiectiv ; tensiune în primul rînd a *privirii,* emanaţie de fluide luminoase şi muzicale, avînd drept rezultat „iluminarea" :

Şi viaţa mea se luminează sub ochiul tău verde la amiază, cenuşiu ca pâmintul, la amurg. Oho, alerg şi salt şi curg.
(Viaţa mea se luminează)

Sau : „Cînd vorbeai, glasul tău ucidea fantome / şi bătaia inimii mele îţi dădea ocol / ca o planetă centîr-zie". De fiecare dată este vorba însă de o „întîmplare binecuvîntată", de momentul de excepţie, revelator.

Desfăşurată pe asemenea coordonate, reveria lui Nichita Stănescu nu poate fi imaginată decît ca moment posterior acţiunii ofensive a subiectului, iniţialului şoc asupra obiectelor. Şi, dealtfel, plenitudinea vizionară e atinsă întotdeauna doar între frontierele celor două

euri intrate în rezonanţă : „E un dans, iubito, al sentimentelor, / zeiţe-ale aerului, dintre noi doi" *(Vîrsta de aur a dragostei).* Sau, în *Poetul şi dragostea,* unde privirea realizează acea „radiografie" a obiectelor, generatoare de „viziuni" :

Şi prelungi, privirile iţi trec chiar prin zidul greu şi prin Iacale, şt se-opresc la piatra unui chip, mereu, cu sprtncenele-mbinate.
Se petrec atunci întreceri, lupte
si răpiri imaginare,
ora se înclină, bate
cu secunde tot mai rare . . .

Dar poate că poemul cel mai caracteristic pentru definirea specificului „viziunii sentimentelor" este *Amfion constructorul.* Mitul antic al cîntăreţului întemeind cetatea prin forţa verbului este aici modelat după tiparul pe care am încercat să-l degajăm pînă acum. Discursul poetic se constituie în raza tensiunii afective, ca expresie a unei dinamici spiritual-imaginative declanşate de eros, lume lăuntrică invadînd lumea dată şi impunîndu-i propria mişcare : „Cele mai tainice / şi mai adevărate cuvinte de dragoste / ţi le spun *înainte de-a te zări.* // Bat aerul cu toate valurile mării, / şfi-chiul lor răsuceşte copacii, / şi sepiile, şi rechinii, într-un dans de oglinzi". E un univers-emanaţie a subiectului rostitor, reactualizînd imaginea poetului ce întemeiază o lume prin forţa magică a Logosului — dar care la Nichita Stănescu este văzut sub semnul infinitelor metamorfoze în jocul cărora fiinţa proteic desfăşurată (aidoma unei zeităţi indice) aproape că se anulează,

cuprinsă de o adevărată frenezie a ofrandei: „Din umerii mei şi din întreaga mea putere / ţîşnesc două pantere, nemaivăzute pantere, / pe ape s-aştern, curcubee, / şi se fac viaducte şi poduri, curînd, / peste căi ferate lucind, peste trenuri trecînd. // Din pieptul meu arămiu, / vărgat în părţi de viţe muşchiuloase, / aidoma vor ţîşni mai tîrziu, / leii cu coame flocoase, în friguri, / ca nişte explozii de aur vor ţîşni / şi vor bate aerul şi se vor prăbuşi., / şi se vor face temelii / şi terasamente şi diguri..."

însăşi poezia este angajată astfel în procesul mutaţiilor structurale ale universului. Capabile altădată să refacă „structura materiei, de la-nceput", cuvintele cîntecului de dragoste sînt investite cu o funcţie magic-creatoare, — prim pas către asimilarea de mai tîrziu a *limbajului* cu *realul.* Nu e lipsit de semnificaţie, în această ordine de idei, faptul că însuşi mecanismul „viziunii" poate fi definit la poetul nostru în directă relaţie cu această *coborîre a limbajului în real.* Mai exact, un procedeu predilect şi, n multe privinţe, decisiv, este aici ceea ce am putea numi *interpretarea literală a metaforicului :* mişcările sufleteşti capătă concreteţe obiectuală, sensul lor figurat fiind tratat şi dezvoltat în regimul sensurilor proprii. De exemplu, metafora verbală a iluminării vieţii în prezenţa iubitei (v. „Viaţa mea se luminează / sub ochiul tău verde la amiază" etc.) e „transcrisă" în sensul său propriu : privirea iubitei emite unde luminoase, cu efecte diverse, în funcţie de diferitele momente ale zilei. Un caz şi mai simplu — dar şi mai puţin expresiv — al acestei răsturnări a funcţiei metaforice îl întîlnim în versurile citate mai sus, care vorbesc despre emoţia care *colora* sau *decolora* obiectele ambianţei, „cu cinci feluri de lumine", — sau cel în care tot emoţia e „schimbătoare de contururi". Tot aşa, „leoaică tînără" care e, în primă instanţă, expresia me-

taforică a *iubirii,* comportă ulterior o dezvoltare în concret ce o transformă într-o prezenţă palpabilă avînd un rol definit în economia poemului. Se deschide prin aceasta un orizont deosebit de fertil pentru lirica lui Nichita Stănescu, în sensul modernităţii ei: *realitatea „realului" e asimilată realităţii (irealităţii) cumntului* Libertatea de mişcare între concret şiabstract real şi imaginar, devine maximă.

DOUĂSPREZECE IPOSTAZE ALE POETULUI ŞI POEZIEI

ÎN CREAŢIA lui Nichita Stănesc/E/eg£i2marchează un moment de răscruce. „Vizivme"asentimentelor", poezia sa de pînă acum construise spectacolul implicării eului în mişcarea universală sau, mai exact, „descrisese" însuşi mecanismul transfigurării realului prin ceea ce poetul numise „cedarea reciprocă a specificului." Posibila meditaţie asupra lumii date, transpunerea metaforică a unor idei sau sentimente era înlocuită în cea mai mare parte prin directa lor asimilare biologic-obiectuală : idei şi sentimente deveneau organisme şi lucruri între care se punea semnul egalităţii. Zborului, generalei mişcări de levitaţie, stării festiv-jubilatorii imprimate unor imagini ale lumii date, li se asociau, cu valoare egală, „dansul rotund al stărilor de spirit", culoarea *văzută* a emoţiilor diverse, mişcarea gîndului într-un spaţiu aflat în permanentă metamorfoză, materialitatea unor noţiuni în genere dintre cele mai abstracte. Se petrecea, în acest spaţiu poetic, ceea ce autorul urma să definească mai tîrziu, în *Cartea de recitire,* drept un fel de stare paradisiacă a copilăriei

34

individului de dinaintea conştiinţei limbajului, adică anterioară sciziunii, alienării insului de „lumea nediferenţiată şi năpăditoare" : „între actul vorbirii şi cel al apucării unui obiect cu mîna nu era nici o diferenţă (...). între mîna copilului şi limba lui nu e nici o diferenţă. Limba lui are cinci degete, ca şi mîna **lui,** şi apucă la întîmplare cu ea orice obiect abstract, cu aceeaşi dibăcie cu care apuci un fruct sau o surcea" *(04, oi).* Univers al convieţuirii edenice dintre obiecte şi idei, nume şi noţiuni, lumea „viziunii sentimentelor" putea să se exprime ca aproape non-interogativă : spaţiu al simultanei, fraternei rostiri a interiorului şi exteriorului, afirmaţie sărbătorească a prezenţei de sine în lume şi a prezenţei lumii în spaţiul infinit-disponibil al subiectivităţii: realul se lăsa inventat, invenţia primea statut de realitate palpabilă. Dar : „Deodată afli că vorbeşti. Brusc, vorbirea din cîntec devine cu totul şi cu totul altceva. E ca şi cum a privi nu mai e privire, ci un ciudat sistem de semne". Acest „cu totul şi cu totul altceva", pe care încearcă să-l circumscrie *Elegiile,* îl anunţaseră deja, în *Dreptul la timp,* poeme ca *Enghidu*: „fiinţa în sine", etern victorioasă în confruntările succesive cu lumea din afară, care fusese Ghilgameş, devine o „existenţă pentnisjne¡ca să folosim terminologia fiegeliană), o fîmţă problematică, descoperindu-se ca *imagine* la *distanţă,* în *alter-ego-ul* numit Enghidu ; distanţă populată de cuvinte ce se hrănesc din substanţa înstrăinată a eului: „Ca să fie ceva între noi, — altcineva, sau eu însumi — am botezat ceea ce eu însumi făcusem, rănindu-mă, / mereu împuţinîndu-mă, mereu murind, / cu vorbe de buzele mele spuse".

Pătrundem astfel, dintr-un spaţiu al purei, intimei *reflexii,* al oglindirii lipsite de tensiune, într-unui al *reflexivităţii, —* meditaţie, mereu reluată de acum înain-

35

te, asupra posibilităţilor de relaţionare cu universul: realitate ambiguă, aceasta, întrucît, în calitatea sa de fiinţă reflexivă, omul (poetul) se poate raporta deopotrivă la lumea *dată* ori la sine însuşi ca *lume care se dă sie însăşi,—* acel „altcineva" sau acel „eu însumi", pe care numai *cuvintele* îi mai pot aproxima. Lăuntrică sau exterioară, lumea cade în dependenţa cuvîntului. „Limba copilăriei este brusc tăiată. Cele cinci degete cosmice ale ei sînt retezate şi în locul lor cresc literele" — va nota poetul în *Cartea de recitire.* „Ubicuitatea se sfărîmă. între ins şi lumea nediferenţiată, năpădi-toare, a fost aruncat pieptenul care se transformă în pădure", va apărea „ascuţita, fulgerătoarea tăietură care desparte insul de generalitatea confuză, care dă concreteţe limbii prin conştiinţa de sine". Realitatea ultimă, singura *adevărată* şi perenă, capabilă să cuprindă în acelaşi timp nesfîrşitele înfăţişări ale celeilalte „realităţi" aflate în perpetuă mişcare a metamorfozelor, şi „legea" ce le însumează şi unifică sub semnul totalităţii şi al duratei infinite, este *logosul,* cuvîntul întemeietor şi esenţial. Consecvenţa cu care poetul îl elogiază este semnificativă pentru preţul acordat acestei *rostiri esenţiale*: „Lumea concretă sau, mai precis, aşa-zisa lume concretă, adică lumea formală, neverosimilă în legăturile ei secrete cu simţurile formale, este infinit mai impalpabilă faţă de forţa de real a logosului poetic, mai neverosimil încă, şi mai existînd"[1]. Altă dată, în *Cartea derecitirex* „lumea formală" va apărea în expresul c ohvnţîSTeresîra" (TurnTTThrtă, acceptată ca atare, deci convenţîonăla7 subordonată superioarei „convenţii a cosmosului", care, la rîndul său, cunoaşte supremaţia *Cuvîntului* : „Dar şi cosmosul

[1] *Poeţii despre ei înşişi ţi despre poezie,* In *C-nzeta literara,* 1967, nr. 11, p. 7.

nu este decît un punct. Trăim în interiorul unui punct. Istoria noastră nu este decît istoria punctului, *r.pp.a* ce este înlăuntru celui mai înlăuntru, şi e puţin. Numai cuvintele nu au dimensiune. Ele au trecere oriunde. Şi înlăuntrul lăuntrului. Un cuvînt ; oricare dintre cuvinte ; orice cuvînt este cît tot

ceea ce este, dar este şi înlăuntru a tot ceea ce este. Cuvîntul nu are dimensiune. El este. El este singurul lucru fără de lucru, care este. Pretutindenea este. Cît tot ceea ce este, este. Niciodată în afara lui, pentru că ceea ce este nu are în-afară. Totdeauna numai înlăuntrul lui, pentru că ceea ce este are numai înlăuntru" *Deus puerilis, Cîrlova).* Să mai adăugăm spusele poetului despre „rezistenţa" cuvintelor : „Cuvintele, din punctul de vedere al artei, sînt cea mai rezistentă parte a biologiei umane. Ele supravieţuiesc. Prin ele, insul capătă «viaţa fără de moarte»".

Consideraţiile de acest gen sînt foarte numeroase, şi ele se rotesc, cum se vede, în jurul aceleiaşi probleme fundamentale a statutului poeziei, a posibilităţilor de expresie şi invenţie ale Cuvîntului — materie şi instrument Ia îndemîna subiectului creator, dar şi, adeseori, agent al înstrăinării de sine, semn al distanţei dintre eu şi univers, MWIjţnţja Hpgftjşnraf.s, în cele *11 elenii* nu va putea fi. astfel, liniară şi strict progresivă : ea sp ya rn.nst.it.uj din afirmaţii si negaţii succesive, din necesar contradictorii ale eului poetic. Tle tensiune şi temporare echilibrări menite, la rîndul lor, altor rupturi şi deschideri. în întregul său — deplin structurat, după cum se va vedea — universul elegiilor «p yq înfăţişa, r.n spat.in prin excelenţă dinamic, cîmp al multiplelor disponibilităţide manevrare a cuvîntului si discursului liric. intru circumscrierea simbolică a unei *dialectici a poeziei,* pe itinerarul mereu reluat al cuvintelor, „coordo-

nate — cum spune poetul undeva — în tendinţa de a deveni logos". Meditaţia lui Nichita Stănescu va încerca în permanenţă să refuze pura exterioritate. El nu va vorbi atît *despre* poezie, situîndu-se dincoace ori dincolo de ea, ci *dinlăuntrul* poeziei, în intimă, simbiotică solidaritate cu -fostwea— ŢroEtîcar" Spaţiul său mitic se va situa în */centrul poemului,* sau, mai exact, în nucleul acelui *atm-strinjeTîensa.* substanţei sonore, al cîmpului energetic ce o dinamizează susţinîndu-i, în acelaşi timp, şi tocmai prin această necontenită mişcare tensională, echilibrul profund. Poet al unui timp ce nu mai poate imagina şi gîndi realul decît sub semnul contradicţiilor, al unor permanente geneze, el va construi o amplă ars *poetica* în strînsă corespondenţă cu această sensibilitate înnoită. Lirismul său va fi fundamental elegiac, în măsura în care punctul ideal al cunoaşterii lumii prin poezie, sau al instaurării poeziei ca lume esenţială, nu se mai poate aproxima, în virtutea acestei perspective dialectice, decît pe treptele mereu suitoare ale spiralei. Succesivele lor depăşiri se vor dovedi, inevitabil, tot atîtea victorii provizorii, nicicînd satisfăcătoare pentru spiritul în veşnică expansiune. De aci, nostalgia mereu alimentată a unui „absolut", a unei ideale comuniuni dintre eu şi universul mare ; de aci, melancolia eşecului ori numai a parţialei împliniri, tristeţea limitelor spaţio-temporale, a frontierelor cunoaşterii înseşi. între extrema purei virtualităţi a „increatului" şi cealaltă, a deplinei manifestări exis -tenţial-spirituale, a iluziei de a fi găsit punctul ultim, cel mai înalt, al echilibrului fiinţei cosmic-integrate, se va desfăşura spectacolul — şi încurajator, şi dominat de conştiinţa perisabilităţii sale — al metamorfozelor fenomenale. Fascinat de bogăţia formelor în schimbare, spiritul ce le generează sau numai le primeşte imaginea ca o oglindă va trăi şi momentul oboselii, al saturaţiei

de „integralitatea" fenomenală şi, ca atare, al aspiraţiei spre o ordine nouă, mai ascetică şi mai geometrică a **lumii** ordonate de „reflectarea calmă" în „imperiul legilor . Ordine contemplativă, ce se va cere, si aceasta depăşita către o nouă dezechilibrare fertilă pentru **?J5** *î*$^{l\ nu\ de}$Parte, nici ea, de a ceda locul unor alte **înfăţişări** ale geometriei eului şi lumii. Plenitudine a trairn mereu concurată de sentimentul precarităţii ei, demers de aproximare a unui posibil absolut, subminat de relativitatea fiecărei iniţiative: iată cîteva repere posibile ale acestui-spaţiu elegiac, ce se va configura intr-o sumă de elemente specifice mai amplei viziuni a poetului integrîndu-se organic în sistemul sau imaginar.

O topografie projjtifi—iuuiieisttliri elegiac al poetului e schiţată încă,în *jElegia întîia* „închinată Ini Perlat întemeietorul vesti raliu lltiain"deartişti al Dedalizilor", ea "configurează o lume ca labirint în germene, ca *labirint virtual,* — "posibilă emanaţie a unui subiect constructiv închis, ca eroul mitului grec, în centrul propriei sale invenţii. „Aici dorm eu, înconjurat de eP — sună o propoziţie esenţială a elegiei. însă, urmărind clarificarea celor doi termeni, cititorul nu reuşeşte decît să constate radicala lor indeterminare. Centra-lităţii misteriosului *eu* îi corespun5eun"spăfurde pură disponibilitate, de dinaintea afirmării eului ca forţă cosmicizantă ; dar un spaţiu *in dependenţă de subiectul central* care urmează să-l întemeieze, să-i dea un conţinut şi o formă.

Discursul liric se constituie, de aceea, ca un fel de definiţie în negativ, sugerînd de fapt tocmai imposibilitatea determinării „obiectului", dificultatea aproxi-

mării lui în funcţie de nişte repere sigure. E semnificativ, astfel, că poetul recurge la un tigar stilişţjc,..specific textelor sacre : fiecare unitate textuală are înfăţişarea unul verset, a unei propoziţii

rostitoare de adevăruri ultime, cu atît mai inatacabile cu cît se bazează pe un număr de contradicţii radicale sau care par ca atare. „El începe cu sine şi sfirşeşte""cTTsine. / Nu-l vesteşte nici o aură, nu-l / urmează nici o coadă de cometă. // din el nu străbate-n afară nimic... // El este înăuntrul — desăvîrşit / şi, / deşi fără margini, e profund / limitat. / Dar de văzut nu se vede... // Nu are nici măcar prezent / deşi e greu de închipuit / cum anume nu-l are // El este înlăuntrul desăvîrşit, / interiorul punctului, mai înghesuit / în sine decît însuşi punctul / ... / Totul este inversul totului. / Dar nu i se opune, şi / cu atît mai puţin îl neagă".

Privite în sine, cu neglijarea conştientului mimetism stilistic pe care îl presupun, asemenea construcţii, în mare parte oximoronice, pot părea nişte simple absurdităţi şi o formă de pseudo-filosofare (unii critici au şi căzut în această capcană). Intenţia poetului este însă de a construi un discurs care să se menţină cît mai mult posibil în „semiîntunericul vorbirii oraculare" — cum se exprima un Gustav Rene" Hocke, urmîndu-l pe italianul Tesauro, comentator al poeziei concettiste. „Paralogismele", „silogismele înşelătoare", „formaţiile verblHeu[1]iîrareâTe7"7nreTecrual intenţionate" sînt menite să sugereze prin caracterul lor sentenţios-contra-dictoriu obscuritatea înşă§i„a unui spaţiu şi timp originare, — unitate de virtualităţi opuse,Tnca nemani-festate. într-un anumit sens, sîntem în faţa unui timp şi spaţiu „divine", mqnadjce, suficiente lor însele:

[1] G.R. Hocke, *Manierismul în* ***literatură,*** Ed. Univers, Buc., 1977, p. 188.

„El începe cu sine şi sfîrşeşte cu sine". Nu e inutil să ne reamintim că simbolistica *centrului,* a *punctului*

Şiă *?ISTSJ.....*-[r]?P[rezen]t[a]t î[nc]ă din vechime UrvinTtatea creatoare de lumi. „Punctul care .se mişcă" în haosul originar — preluat de Eminescu din *Imnul creaţiunii* vedice — definiţiile medievale ale lui Dumnezeu ca „sferă al cărei centru e pretutindeni iar circumferinţa nicăieri", ori ca o „monadă ce zămisleşte o monadă şi îşi oglindeşte în sine ardoarea"[1] constituie astfel de repere. în *Carteade recitire,* p"pt"2gţrJb"[i]j *J* văzut ma§tts».ăieiBe5ea-tfăsâtttfi ~~GurinJ~~«to~~i(C~ ceTcare, cum ne aduce aminte memoria mitică, a fost la început, apare astfel ca ideală existenţă în sine, totalitate spaţială şi temporală indiviză, nefragmentată, eternă. Dar, mai degrabă decît *existenţă în sine,* ar fi mai exact poate să vorbim aici despre o *Jotalitate de virtualităţi,* de un spaţiu şi timp „plasmatictFTechi-" văTente haosuJuL-Oxiginar; un ne-spaţiu şi un ne-tîînpT „Deşi fără margini, e profund limitat" vrea să spună, în fond, că o astfel de entitate nu poate fi caracterizată *încă,* în funcţie de o dimensionalitate concret manifestată, că — indeterminabilă spaţial — ea este totuşi numai un germene al unităţilor spaţiale ce urmează a se constitui în multiplicitatea lor concretă. Ca infinit spaţial, marginea îi este străină — „nu-l vesteşte nici o aură, / nu-l / urmează nici o coadă de cometă" — el iese astfel de sub puterea aproximărilor metaforice ale limitei iniţiale şi limitei-sfîrşit. Tot aşa cum, ca infinitate temporală, „el" se sustrage definirii istorice : „Nu-l urmează istoria /propriilor lui mişcări"... Afirmaţie şi negaţie, tot şi nimic, fiinţă şi nefiinţă coexistă în „el" : „Spune Nu doar acela / care-l ştie pe Da. /

[1] Gf. Georges Poulet, *Les melamorphoses du cercle,* Paris, Pion, 1S66, p. III.

însă el, care ştie totul, / la Nu şi Da are foile rupte".) Metafora implicită a Cărţii universale sugerează astfel, la acela"şl nivel ăl indeterminării, doar *cşibijiţatea [J] unui-sistem de semne.* în termeni hegelieni, arîT avea aici o aproximare metaforică a premiselor *devenirii,* ca unitate *dneant* şi *existenţă* ; o unitate de dinaintea manifestării contradicţiei, o unitate a *Fiinţei,* care „este însă tocmai ceea ce este absoTuTTTpsit de determi-naţie, iar aceeaşi lipsă de determinaţie este şi nimicul"[1]. Este un *Ceva* înainte de a deveni un *Altul, unitatea* anterioară *alterităţii, Fiinţa* premergătoare *fiinţării.* Penfftî" modefuT spaţial schiţat în această primă elegie este foarte importantă de remarcat *centralitatea eului* : în mijlocul virtualei sfere sau al virtualului fiere al Fiinţei, poetul situează eul ca punct central, înconjurat de spaţiul infinit şi de nesfîrşitul timp al Cuvîntului; substanţă încă informă, aceasta, în aşteptarea trezirii subiectului ce o va configura instituind-o ca *devenire,* ca *succesiune* şi *metamorfoză.* „Aici dorm eu, înconjurat de el" : dar acest[y]*eu* din centrul fiinţei este el însuşiovirtualitate pură conţinînd în sine, precum homeomeriiîe TuTTOiaxagoras, germenii unor universuri posibile : „Şi nu dorm numai eu aici, / ci şi întregul şir de bărbaţi / al căror nume-l port". Nucleu al latenţelor, acest *eu germinativ,* sămînţă în" Sohil de promiţătoare fertilitate al Cuvîhtului, nu este străin de regimul nocturn al imaginarklui romantic, aşa cum apărea, "Bunăoară, la Lucian Blaga: somnul, „greul fiinţei", „starea dumnezeească" traduceau o similară situaţie de aşteptare în pragul fiinţării. Autorul *Elegiilor,* poet de factură intelectualistă, schimbă radical termenii de referinţă, deplasîndu-i pe terenul *limbajului poetic* : ceea ce la Blaga este natură, văzută ca totalitate orga-

[1] Hegel, *Logica,* Ed. Academiei, Buc, 1968, p. 175.

42

nică faţă de care cunoaşterea intelectuală marchează o ruptură ontologică, o gravă înstrăinare prin afirmarea conştiinţei individuale problematizante, la Nichita Stănescu este „existenţă pură", exprimabilă sau nu prin cuvinte. Sorin Alexandrescu avea dreptate să vadă în creaţia poetului „îngemănate, tendinţa romantică de „regresiune în spaţii ori timpuri străvechi... mişcare spre originar, spre inform, văzute ca esenţe germinative, ca *modele* ale lumii, ca posibilităţi încă nerealizate" şi cea modernă, a poeziei de cunoaştere", schematizează — oferind un model spa- / ţial —viziunea poetului şi ocupă oarecum, prin aceasta, poziţia pe care în opera unui Ion Barbu o deţine *Oul dogmatic*; reactualizează, adică, o „schemă" mitică universală, aceea a *oului cosmic* închizînd în sine infinite virtualităţi. La fel cu „gălbenuşul" barbian, eul poetic se află în aşteptarea germinaţiei, a manifestărilor existenţiale în „roţile" concentrice ale „duratei": o durată, aici, a *cuvîntului,* încarnare repetată a sunetului în poeme aproximînd esenţa primă. în momentul iniţial, marcat de *Elegia intîia, în-sinele* absolut, care este eul, se află încă departe de ipostaza „sinelui bolnav[tr], pe cale de a deveni un *pentru-sine* şi căutîndu-şi expresia în cuvinte. "SînTemae6c"ămdâTâ"în faţa unui concentrat de disponibilităţi care la Nichita Stănescu ia înfăţişarea ce-i este caracteristică, a *zborului condensat* şi a unei *viziuni seriale* ce va cunoaşte apoi un fel de expansiune „în trepte" — ocupare gradată a multiplelor nivele înconjurătoare : „Şi nu dorm numai eu aici, / ci şi întregul *şir* de bărbaţi / al căror nume-l port. // Şirul de bărbaţi îmi populează un umăr. / Şirul de femei / alt umăr. // Şi nici n-au loc. Ei sînt / penele

[1] S. Alexandrescu, *Dialectica insesizabilului, n Luceafărul,* 1966, nr. 46, p. 7.

43

care nu se văd. // Bat din aripi şi dorm — / aici, / înlăuntrul desăvîrşit"... O altă elegieaoului, a noua" — va reprezenta faza germinaţiei, a "expansiunuT zbm;«4ui mereu reluat şi mereîToEîigat să-şi recunoască limitarea. Modelul spaţial trasat în prima elegie rămîne însă neschimbat. în centrul sferei încă inerte, eul ovular e o promisiune de dinamice întrupări viitoare. *Oul* şi *sfera* : opoziţie de pe acum anunţată, într-un proiect al viziunii incluzînd germenele tensiunii niciodată rezolvate dintre spaţiul limitat, fragmeniatr-al făpturii muritoare şi infinitul spaţial aLCuvîntuliiU dintre timpul — şi el mărginit — al subiectului rostitor şi eternitatea duratei cuvîntului. Tensiune ce va presupune impulsul permanentei depăşiri a capacităţilor de exprimare uman-circumscrise, spre un spaţiu şi timp inefabile. Meditînd asupra „personalităţii vorbirii", poetul va scrie în *Cartea de recîtTre :* Deşi ea vcrrbirea sare din trupul nostruTTzBTrteşte să fie şi după trupul nostru. Infinit mai lipsită de timp, vorbirea aproape că nu-şi mai aminteşte de trup. Trupul are foarte mult timp. De aceea şi moare. Mqareji vorbirea. *Numai că moare mereu în ţrugulatiuia* (subl. n.)7VorbifeăSenînlfică disperarea de a avea un trup viu. A vorbi înseamnă a fi viu" *(Deus puerilis, Cîrlova).* Or, „şirul de bărbaţi" şi „şirul de femei" tocmăTâceaşta promit :T£moarte repetată a" XuvîhteîorJn succesiunea viitoare a rostitorilor Î5F o necontenită metamorfoză, declanşată din momentul despicării *sinelui,* cînd *eul* devine deci „fiinţare pentru sine", cînd va începeipecFacoluFdT-namic al *alterităliі,* al angajării în lumea sensibilului, definită de autorul *Logicii* ca „exterioritate reciprocă" exprimabilă în *alăturare* şi *succesiune*; sau, tot în termeni hegelieni, „infinitate rea", negativă, „alternare superficială, care rămîne mereu în finit" ; „Geva devine

44

un altul, dar Altul este el însuşi un ceva, devine şi el un altul, şi aşa mai departe, la infinit"[1].

Spaţiul elegiac al lui Nichita Stănescu se va constitui, aşadar, între extrema permanentei migraţiuni prin şirul de forme temporale, istorice, ale cuvintelor, tinzînd spre o „transcendere" *sui generis* a acestor forme către o expresie necondiţionată de limitele spaţio-temporale : un limbaj negîndu-se pe sine însuşi ca limbaj, afirmat ca pură tensiune a spiritului, — ne-*cuvînt* corespunzînd ne-trupescului, ne-materialului, non-temporalităţii; demers temerar, soldat mai întotdeauna cu eşecul „recăderii în starea de om", în trupul în care cuvîntul este supus morţilor infinite, „mereu în trupul altuia". Şi cealaltă extremă, exprimată mai mult ca nostalgie, a stării iniţiale, „pace întîie" a fiinţei pure întoarsă la stadiul purei virtualităţi aşa cum o sugerează prima elegie. între aceste puncte-limită, nu va lipsi jubilaţia în faţa spectacolului metamorfozelor, dar nici saturaţia de supraabundenţa măştilor succesive. *Unu* se va voi *multiplu,* multiplul va aspira, nu o dată, la reîntoarcerea în unitatea primordială. Pentru moment, în spaţiul primei elegii, Dedal, închis în mijlocul labirintului unui cuvînt care-şi aşteaptă întrupările în cuvinte, este doar *numele* şirului de zboruri viitoare. Din labirint, Dedal n-a putut scăpa, în mitul grec, decît zburînd. La poetul nostru zborul dedalic nu pare însă a fi unul care să

evite complicaţia calculată a labirintului. El presupune traversarea unor nivele de altitudine succesive, confruntarea cu inextricabilul existenţei, înfruntarea obstacolului, a limitei existenţiale. „Prudenţa" eroului grec,

[1] Hegel, *Op. cit.,* p. 185 - 186.

planînd cu grijă între marea răcoroasă şi soarele primejdios (care a sancţionat nesăbuinţa fiului său, Icar), va fi simţită la Nichita Stănescu ca o constrîngere a însăşi condiţiei umane — şi nu va lipsi viziunii sale tentaţia, echivalentă cu un fel de *hybris,* a depăşirii propriilor limite. în cazul de faţă — tentaţia depăşirii limitelor cuvintelor ca expresie a trăitului, către un tărîm al indicibilului, al unei existenţe pure, „la vama dintre gîndirea în imagini şi gîndirea în noţiuni". Zborul dedalic va însemna astfel o *treptată ocupare cu sens,* populare cu înţelesuri umane a spaţiului indeterminat al primarei substanţe sonore. „încerc să te aduc la mine. Nu eu mă transpun după obiceiurile tale necunoscute mie, ci dimpotrivă, mîndria de a fi constituit aşa cum sînt mă face să *încerc să te supun simţurilor mele"* (subl. n.) — se scrie în *Cartea de recitire.*

Dar această ipostaziere existenţială a indicibilului, a acelui „nu ştiu ce", va fi resimţită de fiecare dată ca o cu totul imperfectă apropiere de „limbajul desăvîrşit, spre care limbajul de acum aspiră". Şi, în ultimă instanţă, nivelul ultim al purei spiritualităţi şi al limbajului perfect va rămîne mereu intangibil — singura realitate fiind de fapt aceea a perpetuei tensiuni, a mişcării necontenit reluate către o expresie de dincolo de putinţa exprimării: „otînjirea organelor omului, o tînjire de cunoaştere, o tînjire a simţurilor, tînjire a ideilor lui către perfecţiune". *Oul* uman, în imperfecta-i rotunjime, năzuind spre *sfericitate;* Cuvîntul originar, aproxi-mabil doar în omeneşti cuvinte: iată cîteva repere pe care figura spaţială a labirintului din *Elegia întiia* le conţine în germene. Celelalte poeme ale ciclului vor construi imaginea mai complexă a acestor raporturi tensionale, într-un anumit sens, ele vor constitui *spaţiul germinaţiei eului,* repetatele sale eforturi şi înfrîngeri în demersul dramatic de „sfericizare". Forma cvasi-oraculară a

Elegiei întîia, cu aerul său de sentinţă definitivă, decide încă din punctul de pornire asupra unui destin poetic ce sevreaexmpjar. ,

Calificată drept „un mit imaginar, o metaforă a ruperii în două a lumii : subiect-obiect; obiect-numele obiec-r» fuTuTTlSTeqîă *a doua,* qe/ica,marcheizâ de tâpjTo prună j treaptă "a transformării acelei „fiinţe în sine" descrise *y* în primul poem, In „fiinţă pentriTsTne . Reluarea terminologiei hegeliennu e mutila, intrucît ea apare nu o dată în formulările poetului şi poate servi de reper pentru definirea anumitor direcţii ale meditaţiei sale, fără a constitui desigur o simplă ilustrare a lor în imagini. Este însă evident că, indiferent de referinţele filosofice precise, *Elegia a doua* construieşte imaginea unei despicări a unităţii originare a existenţei printr-un element presupunînd distanţarea contemplativă faţă de propria substanţă regăsită eventual într-un *aU-ceya.,1* sub înfăţişarea chipului propriu. I

Urmărind îndeaproape structura textului, observăm/ construcţiabinară a unităţilor sale, începînd cu primul vers : „în fiecare scorbură era aşezat un zeu" ; element tului concret semnificînd *golul,* mişcării mareînd *ruptura*, într-un prim membru al frazei poetice, îi corespunde în al doilea mişcarea de *aşezare* (punere, stare), echivalentă cu nemişcarea, şi un obiect, mereu acelaşi, — *teul* — metaforă a aceleiaşi încremeniri şi pietrificări contemplative, în *crăpătura* pietrei, în *ruptura* podului, în *groapa* din asfaltul şoselei, în *tăietura* (rana) mîinii sau a piciorului, în *orbita* goală a ochiului ameninţă să se instaleze, de fiecare dată, *zeul.* O perfectă simetrie sintactică (poemul întreg pare a fi transformarea

P

[1] Şerban Foarţă, *Dialectica reîntoarcere,* In *Orizont,* 1977, nr. 1, p. 69.

modelului oferit de primul vers), întărită de repetiţie, asigură realizarea sugestiei sale esenţiale, care e aceea a pericolului despărţirii de sine, a fragmentării şi, ca atare, a distrugerii unei unităţi iniţiale infinite, în elemente limitate. Căci, deşi pare o metaforă a refacerii unităţii întrerupte („el apără tot ceea ce se desparte de sine"), zeu/ssie considerat mai atent, JJnjsemn.jţl falsei reunificări, urt, agent de fortificare a limitei; pă-rincTaprotej aTruxuî"exîsteriţîăi7 eTTT agravează, în realitate, şi mai mult întreruperile ; „apărarea" sa e o pseudo-apărare, —el protejează fragmentul împotriva totaliţăjiie afirmă câTnstTtrnreTîţ 5T înstrăinării sinelui de sine. Poziţia terminală a cuvîntului *zeu* în cadrul versurilor, în fiecare din cele şapte cazuri în care apare, accentuează şi la nivel sintactico-morfologic sugestia de distanţare şi de blocare a mişcării pe care o susţin în principal sensurile simbolice angajate :

Dacă se crăpa o piatră, repede era adus acolo
un zeu.
Era de ajuns să se rupă an pod, ca să se aşeze In locul gol un zeu,
ori, pe şosele, s-apară in asfalt o groapă, ca să se aşeze tu ea un zeu . . .

înaintînd de la elementele generale ale cadrului na-tural-obiectual *(scorbură, piatră, pod, şosele)* la elemente ale individului uman *(mînă, picior, ochi, orbită),* mişcarea de substituire anunţată în primul vers, relatată oarecum neutru, pur constatativ, se nuanţează în sensul unei participări afective mai marcate, semnalată de intervenţia aposţrpfei: „O, nu te tăia la mînă", „ai grijă, luptătorule" . . . Fojrţa care provoacă instalarea zeului-limită este menţinută mereu într-un plan de indeţermi- anonimat, fie prin utilizarea pasivului sau a

48

reflexivului cu valoare jpasivă *(era aşezat un zeu, era adus, să se aşeze),* fie prînTolosirea verbului la persoana a treia plural în absenţa pronumelui corespunzător : *vor pune în rană un zeu, vor aşeza, vor aduce şi-ţi vor aşeza în orbită un zeu . . .* Universul material, deopotrivă cu cel uman, apare astfel pîndit de primejdia divizării şi alienării, a distanţării de sine şi a imobilismului contemplativ. între *sine* şi sine se interpune ecranul unui *zeu* : subiectul îşi apare sieşi ca obiect. *Elegia a Toua* este o primă elegie a înstrăinării eului, a unităţii, pierdute a fiinţei; melancolic, euj se conţIăiglo-rifică pe sine însuşi ca nu/H£j imagine simbolică a mişcării detransTâŢreprin care lumea sentimentelor se depăşeşte în figura pură şi rece a *discursului poetic.*

J

Dacă prima elegie oferea oarecum nucleul generator al unei structuri spaţiale ce se va permanentiza ca model intern al viziunii poetuluiyA *treia elegie* am pute spunfşh±xasează schema relaţiilor cflnaniice!cliniceu ţ£) însuşi subtitlul elegiei — „Contemplare, crizaSte-timp şi iar contemplare" — sugerează, ca dealtfel şi titlurile celor cinci părţi ale sale, alternarea a două atitudini fundamental-opuse. Dar ce este *contemplarea* şi *criza de timp* ?

în *Prelectiunea* din *L,aus Ptolemaei* (1968), ulterioară *Elegiilor,* îl auzim vorbind pe filosoful-poet, cel ce priveşte lumea sub semnul concretului, al dimensiunilor ei umane : „Două sînt felurile firii de a fi: / starea *heh)* şugului de timp la îndemînă,/ adică starea contemplării,/ şi starea lipsei de timp, adică / starea crizei". Iar „se- cretarul" lui, poetul, transcrie în felul său gîndurile magistrului: „Contemplaţia, adică staticul firii, / cel care din plictiseală se schimbă pe sine, / criza de timp, adică / starea firii care din oboseală / rămîne-mbrăcată

40

în vechea sa haină, / în scutecul naşterii sale". Altădată, *criza de timp* e asociată *bunului simţ,* experienţei senzoriale a eului deschis către multiplicitatea fenomenală a universului. Ptolemeu va fi, dealtfel, „martO rul bunului simţ / şi martorul a tot ceea ce se vede"J şi, ca atare, duşmanul raţiunii, considerînd că „contemplaţia distruge bunul simţ". Altfel spus, ipostaza contemplativă a subiectului ar presupune un proces de concentrare spirituală spre exterior sau interior— avînd drept scop transcenderea momentelor temporale spre un timp total şi etern, nefragmentat în existenţe limitate, ca şi depăşirea experienţei senzoriale — şi ea mărginită — spre o totalizare a existentului în Idee. în raport cu această relaţie ce presupune o anumită echilibrare în spirit a contradicţiilor fenomenalului (şi care e, de aceea, caracterizabilă ca „static al firii"), criza de timp marchează tocmai momentul pierderii echilibrului lăuntric şi al echilibrului eu-univers : în dinamica transcen-derii, spiritul nu se poate menţine în pura abstracţiune, *viziunea* cedează locul *vederii, contemplaţia* trebuie să alterneze cu spectacolul *metamorfozelor.* O dialectică a concretului şi abstractului, a particularului şi universalului îşi caută astfel imaginea în discursul liric ; ajunsă la o extremă care e a sterilităţii sale în absenţa obiectelor, tensiunea contemplativ-reflexivă îşi constată propria limitare, impasul din care nu poate ieşi decît printr-o mişcare înapoi, de reîntoarcere către concretul fenomenal, sursă probabilă a unui nou impuls de transcen-dere : saturaţiei de sine, „plictiselii" — cum o numeşte poetul în textul mai sus citat — îi va succede schimbarea, metamorfoza, amorsarea procesului germinativ. La rîndul său, acesta va atinge el însuşi un nivel al saturaţiei de concret, acea „oboseală" care îl va orienta spre extrema anterior negată, a echilibrului contemplativ

50

— „vechea sa haină", „scutecul naşterii sale". îar ciclul astfel constituit va cunoaşte o perpetuă reluare, ex-primînd, în toat» compartimentele operei Iui Nichita Stănescu, sentimentul elegiac al condiţiei sisifice a omului, alternativa niciodată rezolvată a înălţării şi căderii *către* şi *dinspre* fragilul moment al revelaţiei, în cazul particular al celei de-a treia elegii, procesul debutează cu o descriere *sui generis* a

efortului contemplativ, demers al conştiinţei treze de a ajungela o cunoaştere a esenţei sale :
Dacă te trezeşti,
iată pînă unde se ponte ajunge :
Deodată ochiul devine gol pe dinlăuntru, ca un tunel, privirea se face una cu tine.
Iută pînă unde poate ajunge privirea, dacăse trezeşte :
deodată devine goală, aidoma unei ţevi de plumb prin care numai alBastrul călătoreşte.
Iată pînă unde poate ajunge albastrul treaz :
Deodată devine gol pe dinlăuntru
ca o arteră fără sînge
prin care peisajele curgătoare ale somnului
se văd.
După cum se poate observa, într-un discurs liric de o austeră disciplină „demonstrativă", poetul trasează itinerarul dinamicii contemplative, imaginat ca progresivă concentrare a spiritului întorTspre sine, mişcare în.trepte — cum s-a mai spus — semniiicînd, la tiecare nivel, un nou adaos, în sensul avansării către un grad tot mai înalt al abstractizării. în plan figurativ, sînt angajate elemente deja cunoscute din creaţia poetului,
51
k

subordonate motivului liric al *privirii* Progresiunea mişcării se realizează de la obiectul concret-material
— *ochiul* — la cel noţional—-jpriiirea (Poezia *De-a sufletul,* din *Ovfzume* ăen0Hen7eKrvorbea despre *o* similară lărgire a spaţiului privirii, printr-o transmutare
a corporalului în pură energie vizionară : „cu mine însumi mă uit / folosindu-mă ca o privire"), căutTncTîPse echivalenţe ale acesteia în substanţe din ce în ce mai rarefiate, mai dificil de aproximat, fluxuri pure de energie ce sparg orice posibil cadru obiectual. *Ochi-privire, privire-albastru, albastru-somn* sînt polii mişcărilor succesive ce marchează tot atîtea „rampe de lansare" spre adîncurile eului, tot aşa cum *tunelul, ţeava de plumb, artera fără sînge* definesc sensul acestor mişcări drept concentrare spre un nucleu ultim al spiritului, punct maxim de tensiune a autocontemplării. Nivel care marchează însă, în mod paradoxal, şi un eşec, limita puterii de interiorizare. Urmînd unui model ce ne este deja familiar încă din *Sensul iubirii* (potrivit căruia obiectele se constituiau în spaţiul simbolic ca „relee" succesive, asigurînd transmiterea fluxurilor sonore sau luminoase către puncte din ce în ce mai depărtate), poemul se structurează şi în cazul de faţă ca succesiune de nivele tensionale marcate ritmic : „trepte" ale „postulatelor" ce enunţă limitele mişcării prospective a ochiului cercetător — „Iată pînă unde se poate ajunge"
— limite care indică tot atîtea salturi bruşte *(„Deodată* ochiul devine gol pe dinlăuntru" etc.) de la o calitate la alta a treziei spiritului, manifestări de impulsuri instantanee, surprinse în momentele lor de afirmare iniţială şi în punctele lor de sosire. Geometria atitudinii contemplative este susţinută astfel de însăşi austeritatea modului discursiv, de structura strofică, de sintaxa rigidă a rostirii, în cadrul strict al căreia alternează doar două tipuri de discurs : unul care condiţio-
nează „saltul" calitativ, altul care îl descrie şi concretizează, făcînd apel la o suită de imagini echivalente, ce semnifică deschiderea, comunicarea, relaţia dinamică (ochiul-tunel, privirea-ţeavă, albastrul-arteră), în timp ce veroul indică invariabil devenirea, transformarea *(de-vine,* S£jfa££). printr-o tot mai accentuată *oolîrede* „ma-terie". (Cuvintul *materie* se cuvine pus aici între ghili-mele,"avînd în vedere libertatea extremă cu care poetul realizează, în toată opera sa, transferurile cele mai insolite de atribute, astfel încît universul noţional-abstract este pus pe acelaşi plan cu lumea obiectelor.) Dar dacă totul, în această primă secţiune a elegiei a treia, converge către sugestia continuei expansiuni a privirii pînă la limita dificil de figurat a ceea ce Arghezi numea altădată „nimicul nepipăit", este foarte important de observat că nivelul maximei încordări contemplative apare totodată, în mod paradoxal, ca un eşec al ei: înaintînd de pe o ţrfrapt[5] p» alta a, ţrpTjpi, ochiul în expansiune sfîrşeşte de fapt prin a se ... în-cKide, luciditateamaxima a spirrEnuT"sescHTmba în contrânuTsău ;prin „artera fără sînge" a „albăstruiul *treaz",* ceea ce se vede es"tespaţiul TănfăSmatic al „peî- *,* sajelor curgătoare ale *smmduilL* Este modul poetului/ de a-şi înscrie viziunea înfr-o mişcare dialectică, această primă *Oggaţie* deschizînd calea propriei sale negaţii, a — unei „crize de timp" ce va însemna, în secţiunea secundă / a elegiei, o nouă întîlnire cuLujnea obiectelor. în „miezul de meteorspart", îrfntnjjTiadică. alaaste-ruliii. spaţuT ăTcontemplaţiei, vor trebui să germineze „brîneTe""oTrătitrr"CTtre „să renască un cu totul alt decor" ; decor ce se substituie fostei incandescenţe interioare, realitate a lucrurilor ieşite din geometria

iniţială durată de spirit. Faţă de ea, această lume exterioară apare ca mişcare dezordonată şi haotică, ochiul conîemplatiV se tulbură, euFTşTpărăseşte concentra-
52
rea — „Război de îngeri albaştri, cu lănci curentate, / mi se petrece-n irişi" — pentru a încerca impunerea unei ordini în realitatea imediată : „Mă amestec cu obiectele pînă la sînge, / ca să le opresc din pornire". Demers eşuat, căci: „ele izbesc pervazurile şi curg mai departe / spre o altă orînduire" — alta decît cea vizată de spirit. Asistăm astfel la o nouă pierdere a lucrurilor, contemplaţiei *voite,* demonstrative, ca expresie a capacităţilor eului de a se concentra asupra propriei profunzimi, urmjndu-i o contemplaţie *obligată,* absenţă a lumii din spiritul ce se regăseşte dintr-odată singur, într-o „sferă de vid" : „Stau în centrul ei şi unul cîte unul / ochii din frunte, din tîmplă, din degete / mi se deschid".

•Jj, Această a doua stare contemplativă, descrisă în secţiunea următoare, nu se mai prezintă însă, precum în cazul celei dintîi, ca proces de expansiune mai mult sau mai puţin liniară a ochiului. Ca şi cum „amestecul cu obiectele pînă la sînge" din precedentul fragment s-ar răsfrînge asupra noujuistadiu contemplativ, acesta se conturează ca spaţiu jrijjjamic, pă"stTÎ8d ceva din abundenţa mişcării obiectuale ce se dovedise imposibil de stă-pînit. Numai că noile obiecte îşi schimbă semnul. Din centrifugă, mişcarealordevine centripetă, adevărată agrejmuieimjîcrTvă eului, guce apare acum ca şi deposedat de sine7consuîhat de nişte obiecte devenite ele însele instrumente ale spiritualizării. Şi nu e întîm-plător faptul că poetul angajează aici simbolul cel mai caracteristic pentru ideea de *izborj:* „Deodată aerul urlă . . . / îşi scutură păsările în spinarea mea / şi ele mi se înfig în umeri, rTlra: / ocupă totul şi nu mai au unde sta. / în spinarea păsărilor mari / se-nfig celelante" . . . Sîntem, evident, în faţa unei alte calităţi a atitudinii contemplative, care beneficiază de contactul anterior cu lucrurile : realul se prezintă el însuşi ca şi trans-
figurat de iniţiativa subiectului de „spiritualizare" a lumii. Şi, încă o dată, eul se află ca şi constrîns la contemplaţie, ce i se impune parcă din afară, printr-o mişcare la declanşarea căreia contribuie în mare măsură. Această viziune a invaziei păsărilor, pe care poetul doar o descrie, îşi conţine propria mişcare genetică a sa ca estemomentul în care *realul se transformă în* momentul în care el începe să fie echivalent cu subiectul contemplativ. Asediul zborului ce cotropeşte fiinţa marchează o altă „curgere spre o nouă orîn-duire" a lumii, însă de data aceasta obiectele în „pornire" sînt cupTfnse în perspectiva contemplativă, marcate de ea, solidare cu ea. Lumea obiectelor externe, prăbuşin-du-se în spaţiul lăuntric al subiectului, îl ocupă, se identifică lui — dar numai o clipă : atît cît, în mişcarea perpetuă, ce trebuie să continue urmîndu-şi spirala dialectică, să cîştige acea nouă calitate, necesară saltului spre revelaţie.

A treia „contemplare", mediană în ciclul ce alcătuieşte această elegie, deschide aşadar calea unei soluţii de relativ echilibru interior-exterior : contemplarea e aproape în aceeaşi măsură şi „criză de timp" sau, în alţi termeni, „raţiunea" coabitează cu „bunul simţ". Relaţie dinamică, de maximă intensitate în acest punct, ce pregăteşte „următorul bun simţ", următoarea „criză de timp". Căci, aşa cum spuneam, popasul devorator al păsărilor nu e decît temporar : „fluviu de păsări înfipte / cu pliscurile una-ntr-alta se agită, / din spinare mi se revarsă / spre o mare-nghejată, neînnegrită". în ultimă instanţă, noul act al contemplării marchează şi o nouă „ucidere" a realului, depăşire a lui către „un şi mai aprig ideal" al cunoaşterii. Dar şi această manifestare a ra-ţiunifnu e declFopTegătire pentru „noul bun simţ" : „Fluviu de păsări murind / pe care vor lansa bărci
54
55
ascuţite / barbarii, migrînd mereu spre ţinuturi / nordice şi nelocuite" . . .

Nu e greu de observat aici că viziunea poetului e din nou structurată conform modelului deja schiţat : avem de-a face iarăşi cu o viziune „serială", succesivă, în trepte, — iar sub unghiul temporalităţii caracterul instantaneu al mişcării imaginarului se confirmă : schimbarea de „decor" nu beneficiază nici acum de stări de tranziţie, de lentă translaţie dinspre un punct spre altul, ci e o mutaţie bruscă, provocată de un şoc : *„Deodatqaexu* irrlăTT—Impuls iniţial ce generează, ca mai peste tot în creaţia poetului, o succesiune de mişcări solidare, ce se amplifică sau scad în intensitate într-un „spaţiu de rezonanţă".

Ultima „criză de timp" — constituind a patra secţiune a elegiei — consemnează momentul părăsirii pqzitieLciintemplative a subiectului, al unui nou abaricTon în voiareaiuiui. Termenii ecuaţiei rămîn aceiaşi, poflde-reâ"lor"se schimbă însă radical. Din subiect contemplator, eul devine oarecum obiecţcontemplat de către o lume ce fusese pînă acum ea însaşTor)iect („ochean întpxş" — zicea un

comentator, reluînd formula bar-biână). Mai exact, mai degrabă decît negare a atitudinii contemplative, această ultimă „criză de timp" marchează o *convertire* a ei, în sensul că în raza cea mai tensionată a „privirii" din afară a lumii pătrund obiectele acesteia *asimilate viziunii,* căci, în măsura în care e *contemplat,* realul apare şicajraîî. Reciproca e de asemeni valabilă. Universul obiectual apare ca deja cucerit de privire, stăpînit de ea — dar o şi stăpîneşte, impunîndu-i propria sa substanţă. „Criza de timp" e aici identificare stabilă cu obiectele, osmoză cu structurile lor cele mai intime, ce se deschid interiorităţii eului contemplativ şi în această interio-ritate : „Ca şi cum s -ar sparge un mormînt / şi-ar curge
pe fluviu / tot misterul lui... // Dar mai degrabă, ea,
frivirea, ne ţine la un capăt al ei, fructificaţi. // Suge in noi cît poate, / părînd a ne-arăta / îngerii copacilor şi ai / celorlalte privelişti". Eul apare ca şi fascinat de real, a cărui densitate i se impune în aşa măsură, încît cedează presiunii sale, pînă la o invnrsţan» a rolurilor : „Copacii ne văd pe noi, / iar nu noi pe ei. // Ca şi cum s-ar sparge o frunză / şi-ar curge din ea / o gîrlă de ochi verzi". O nouă formă de „cedare reciprocă a *f* specificului"! Imaginea realului se SUblectiVeâZă, pâltl- p/ cipă la substanţa eului; neputînd exista decît alimentată de eu, ea ajunge să-i preia atributele : privirea *noastră* devine privirea *lor,* vedem în noi o lume care ne vede, în *ochiul nostru se deschid ochii lumii.* E punctul de maximă expansiune a lumii în spaţiul subiectului, acela în care el intră în dependenţa cea mai strictă : „Sîntem fructificaţi. Atîrnăm / de capătul unei priviri / care ne suge". Moment de apogeu al experienţei senzoriale, după care nu mai poate urma decît revelaţia sensului ultim al lumii — revelaţie de o clipă, efemeră şi precară ca şi clipa.
y *Contemplarea* ce încheie ciclul acestei a treia elegii fixează tocmai momentul de excepţie, ultim, al revela-jiei: „Se arăta fulgerător o lume / mai repede chiar decît timpul literei A", însă —la fel cu toate evenimentele şi mişcările ce caracterizează relaţia dintre eu şi univers în lirica lui Nichita Stănescu — şi acesta se situează în regimul temporal al *instantaneului,* în sensul cel mai propriu, se poate vorbi aici de acea — mult vehiculată în cercurile suprarealiste interbelice — „scînteie revelatoare" ; clipă privilegiată, ivită brusc, „fulgerător", în care „înţelesul" se transmite fiinţei cercetătoare, dar care nu se înscrie în coerenţa unei *durate,* astfel încît prezenţa ei, repede înghiţită de fluxul momentelor neutre, pare a-şi atenua chiar realitatea
56
57
iniţială, subiectul rămînînd în cele din urmă abia CU bănuiala unei viziuni reale sau cu nostalgia ei : „Eu ştiam atît : că ea există, / deşi văzul dinapoia frunzelor nici n-o vedea". Cli,pa revelatoare mai mult tulbură fiinţa decît o echilibrează, dgscoperindu-i de fapt limitele. J3rusca înălţare spre viziune nu poate îi urinată decît de o tot atît de bruscă recădere în „starea de om", în graniţele propriului trup — „trupul acesta lent vorbitor"; dinamica spiritului, prizonier definitiv al lor, va trebui să reia, fără rezultat, eternul demers al evadării, într-o încordare dureroasă a readucerii aminte a momentului de iluminare: „Dar nu-mi puteam aminti nimic./ Doar atît — că am atins / pe Altceva, pe Altcineva, pe Altunde, / care, ştiindu-mă, m-au respins". Tocmai acest sentiment al eşecului dă sensul elegiac al poemului. Căci năzuind, ca altădată un Tudor Arghezi, să-şi depăşească mărginită condiţie umană, poetul ştie că nu poate ieşi din acea hegeliană mfinitate rea", care nu e o adevărată eliberare, ci numai o suma alimitelor. Subiectul, ca nucleu spiritual în expansiune, minat de un brusc impuls anabasic, trebuie să se retragă în faţa obstacolului, întorcîndu-se — ecou negativ — în punctul de pornire: „Gravitaţie a inimii mele, / toate-nţelesurile rechemîndu-le / mereu înapoi. Chiar şi pe tine, / rob al magneţilor, gîndule".
A treia elegie trasează astfel modelul spaţiului şi timpului elegiac al lui Nichita Stănescu : o-altirjianţă de iniţiativa şi—a«jh41ări. ajelor, de stări de echilibru şi profunde tulburări, manueslate în cfipe decisive, ce sînt tot atîtea repenTăle posibilelor salturi dialectice.
Elegia a treia Se încheia, cum am văzut, cu eşecul ..recăderii în starea de om". între limitele „trupului lent" Următoarea construieşte tocmai -ţfiziunea, sumbră şi
58
ameninţătoare, a acestei inferiflxităţi-coxporale, aşezată sub semnul inerţiei organice. „Visceralul" (elegia e subintitulată „lupta dintre visceral şi real") e caracterizat, la modul parabolic, sub înfăţişarea unui obscur „Ev Mediu... retras în chiliile roşii şi albe ale sîngelui". Ev Mediu, căci fiinţa e redusă la dimensiunile sale ..nocturne", la o inerţie dominată doar de mecanica pulsiunilororganice („în catedrala cu pereţi pulsînd, s-a retras, / zvîrlind şi absorbind credincioşii întruna / într-un circuit absurd, / într-o zonă absurd«s LŞEâîîiJ al visceralităţii oarfagypăsătoare, unde /fne/e)spiritual e

prizonierul unui/trupJcare-l „urăşte", Ve-eare abia-l mai acceptă, „ca Şă-roată fi, totuşi, trăit de cineva", însă această stare de cvasi-clandestinitate a sinelui este în acelaşi timp şi una de tensiune, dejaştaptare a deschiderii spre *real,* a ieşiriîdhTTnerţieşi regăsirii lurnîî "ca totalitate. WradbxaT, unul dintre elementele care, în perimetrul simbolic al visceralităţii inchizitoriale, ar trebui să marcheze, accentuîndu-o, „persecuţia" sinelui, — este vorba de „rugurile în aşteptare" de la începutul secţiunii secunde a elegiei — este reorientat de poet spre o altă semnificaţie, a purificării şi eliberării spiritului prin depăşirea nopţii interioare şi impactul regenerator cu universul. O astfel de comunicare nu poate fi însă deplină decît"depăşindu-se nu numai inerţia viscerală, ci şi imperfecţiunea inerentă făpturii întrupate, constînd în perceperea fragmentară a rea Iu Iu i. De aci, al doilea ~~ni~~vel ~~al iuedilaţie~~leTegTace, care este acela al melancolicei mărturii despre limitele capacităţilor umane de a primi universul:

Durere a runerii-n două a lumii
ca să-mi ,ălrundă prin ochii doi.
Durere a ruperii-n două a sunetelor
lumii,
ca să-tni lovească timpanele, două . .

59

Incît, ceea ce mai rămîne de invocat acum este „refacerea-n interior" (exprimată, s-o recunoaştem, prea explicit şi abstract), transgresiunea alterităţii, unificarea multiplilor *tu,* „izbirea solemnă / a jumătăţilor rupte, / cu flacără înceată". E flacăra distrugătoare **a limitei,** cea care apropie şi sirTtESza"părţile într-un întreg, cu care eul se va putea simţi în sfîrşit solidar, abia acum eliberat de Evul mediu al lăuntrului inert. „Aprinderea rugurilor" din scînteia „izbirii solemne a jumătăţilor" îşi justifică în felul acesta atributul de „salvatoare". *Izbire* (iarăşi şi iarăşi caracteristică pentru dinamica stănesciană !) al cărei ecou este... flacăra.

T

-

Lectura celei de-a cincea elegii arată că precedenta n-a fost decît un fel de prefaţă a ei. Căci, paralel cu „crizele de timp" anterioare şi în continuarea deschiderii spre real, sîntem aici martorii unui „proces" *suijieneris,* intentat subiectuhn pentru o „ignoranţa" ăl cărei i jhiî7ă" rVrT
sens ni
„tribunalul frunzelor, merelor, păsărilor", poetul se vede condamnat „pentru neştiinţă- / pentru pljcţiseală, pentru nelinişte"/ pentru neinişcare" — culpe însumabile în inejJîaeTnterzisese contactul fertil cu realuTKce5ta se refuză „lecturii", rămîne indescifrabil altfel decît înTml5stanţa sa palpabilă, imediată („sentinţele" sînt „scrise în limba sîmburilor" şi „parafate cu măruntaie de pasăre"), iar înţelesurile nu se pot transmite decît obiectual, ca trăire directă, întrupare în elementele ce populează lumea : „încordare a înţelesurilor în ele însele / pînă iau forma merelor, frunzelor, / umbrelor, / păsărilor". în faţa universului multiplu, eulapare însă deconcertat. înţelegerea precum şi expresia în

60

cuvinte a lumii devin ca şi imposibile. în stare de „afazie" (e subtitlul elegiei a şasea), subiectul se consumă în aşteptare sterilă, asistînd totodată la progresiva degradare a obiectelor asupra cărora e chemat să opteze. Printr-un subtil joc al mecanicii discursive, redusă la relaţia dintre ipostaza statică a subiectului şi afirmarea imposibilităţii alegerii între două obiecte de valoare egală, se creează un fel de circuit închis al poemului, în care aceleaşi sintagme, repetate la scurte intervale, sugerează captivitatea eului înuniweFStri— f5r5jpjjyo-T- Stan între doi idoli şi nu pot s-aleg / pe niCîunul, stau / între doi idoli şi plouă mărunt, / şi nu pot s-aleg pe nici unul / ... / Eu stau / şi nu pot s-aleg între două / bucăţi de lemn, şi plouă mărunt şi nu pot / în putreda ploaie s-aleg. / Stau..." etc. între reperele de o voită rigiditate, fixate de reluarea aproape invariabilă a aceloraşi formule funcţionînd mecanic, la care se adaugă caracterizarea, şi ea repetitivă, a atmosferei („ploaia măruntă", „plouă mărunt" etc), singurul jţlement dinamic, în plan figurativ, este descrierea descompunerii obiectelor care cer a fir -marea opţiunii : „Stau, /şi lemnele, cele doua, şi-ăfată""/ coastele-albite de ploaia măruntă" ; „şi plouă mărunt, topind pămîntul / sub oasele albe"... Indecizia direct afirmată şi întărită prin repetiţie e susţinută astfel • şi de atmosfera sumbră, „bacoviană".
Momentul „afaziei" ca atitudine posibilă faţă de real este însă doar tranzitoriu şi pare mai degrabă a

afirma — chiar dacă indirect — necesitatea depăşirif7 sale prin ceea ce poetul numeşte în *Klpgia n np*^{forr} M „opţiunea la real". Citită în perspectiva acesteia din tijmăj. prpppHpntQ apare ca o pregătire şi justificare a ei: dacă opţiunea este imposibilă în sensul alegerii (deci şi al excluderii unor obiecte ce se oferă subiectului în sfera realului), unica soluţie valabilă e cea a identi-

Jjcăxii cu *toate* obiectele, a includerii în dinamica ce le este specifică. Principiul „bunului simţ" din *Laus Ptolemaei* este anticipat şi aici, cum fusese anunţat / şfUFTanTestecnl cu obiectele pînă la sînge" din elegia f a treia;. Niciodată nus-a afirmat atitde categoric . în creaţia poetului acea „cedare reciprocă a specificului", ca în poemul de faţă. Ea înseamnă aici renunţarea totală la atributele eului, substituire sau investire a lui cu trăsăturile „celorlalte forme concrete". Principiul alterităţii pare a fi cîştigat o victorie definitivă jisiijpjâ Unicului : „n-am vreme... să magîn3esc / la propria mea viaţă, / Iată-mă. Trăiesc în numele cailor. / Nechez. Sar peste copaci retezaţi. / Trăiesc în numele păsărilor, / dar mai ales în numele zborului". Eul apare organic implicat în procesul metamorfozelor, astfel încît poetul poate exprima acest postulat : „Totul / pentru a rezema ceea ce se află / de ceea ce va fi". Refuzul raportării la univers ca la ceva exterior — din perspectivă contemplativă — afirmă indirect nevoia palpării materiei, a Qunoaşterii pur senzoriale, rezolvate într-o mişcare de*îmbrăţişare* şi *pipăire,* menite să le ateste *prezenţa.* De aci, imagineaserială, proliferantă, „barocă", atît de caracteristică imagi-narului stănescian, din finalul elegiei:

Întind o mină, care-n loc de degete
are cinci miini,
care-n loc de degete
au cinci mîini, care
in loc de degcle
au cinci mîini . . .

„La frig cu noi şi la gheaţă I" — este"strigătul ce se aude în primele versuri ale *Elegiei a opta, hiperboreeana.* Rostit de „Ea" - prezenţă anonimă, poatejemblemă

62

a maternftătii — acesta are semnificaţia unuiajjel la o nouă naştere a făpturii. O renaştere întru permanenţa şi spiritualitate, de vreme ce „discursul" se exprimă în faţa „lucrurilor fixe ale alcătuirii mele", iar spaţiul de refugiu, Hiperboreea, este „zona mortală a mai marilor minţii, / loc al naşterilor de copii de piatră, / din care sculptaţi sunt doar sfinţii".

Considerat mai atent, spaţiul simbolic hiperborean se descoperă însă a nu fi *numai* un topos al spiritualizării, sau el nu e de *la început* astfel. Căci ceea ce urmează apelului iniţial este o viziune oarecum contrară, care abia *pregăteşte* etapa marii „asceze", — stadiu echivalent cu o *iniţiere.* Hiperboreea este de fapt o zonărlimjţjLîntre materiar-ŞiHSpîlîlual, iiiaicîud Bxtrtrnîâa care poate aspiia mişcarea organicului („idealul de zbor s-a-ndepli-
şi posîttilul începutaTunei pure vîrste a contem-
plaţiei. înainte de a fi percepută ca „loc al naşterilor de copii de piatră", e locul unde — promite *Ea — s te nasc viu I* asemen£a-C£rbjqaicei$_T$.pe zăpadă / îiţ timpi cefffleaTffăjr"gria". Mai mult, viziunea" „pIolH" jomrruTcosmic" (casa"reluăm o formulă a lui Mircea Eliade) indică drept primă mişcare „iniţiatică" în ţinutul Hiperboreei scuTuhdafeă in apele oceanului primordial, „cu sufletul neapăTat, /nilnuşT"dlFe"pt limită / animalele mării". Mod de asumare simbolică a vitalităţii elementare : dezbrăcîndu-se de propriul trup, /E5 arhetipul matEuiiţăţii. îmbracă trupul în-tregulnf univers în ceea ce are el mai elementar, mai apropiat de substanţa primordială, acvatică. Avem de-a face aici, în fond, cu o prelungire a acelei, apjceptări a realuluijaalrjabil, trăit lajnvgţulsenzaţiei djeTegîa anteTîoară. Pentru a se accede la toposul purei, recii şi asceticei contemplaţii, este nevoie parcă de această probă a majrierproliferante. Pentru a măsura elevaţia *zborului,* pare *necesamjcŞţUîfr£CLjji* ^{J}-- --------

63

Voia haoticei mişcări germinative a materiei — probă a labirintului dedalic, anterioară iluminării, revelaţiei ultime: „Voi plonja într-o astfel de apă mărită,/ izbindu-mă de brownienele privelişti, / într-o mişcare de spor, disperată, / voi face zigzaguri: lovită / de mari, întunecate, reci molecule, / adeptele lui Hercule. // Fără putinţă de-nec şi fără / putinţă de mers şi de zbor — / numai zigzag şi zigzag şi zigzag, / înrudindu-mă cu feriga / printr-un destin de spor".

f/ Momentul simbolic ajţlumirfanDnu întîrzie dealtfel („Ea
să apară („Ea aprinsetîeocnffa-o lumină, / de lîngă genunchiul ei, verticală"), iar oferirea spre lectură (iniţiere,.....revelaţie)—a-Cărţii.. scrise în cuneiforme"

îl coniirm4yde asemenea. Poetul intră astfel în posesia unui *tfiesajj*esenţial, ce are prestigiul şi misterul vechimii, deschizînd calea spre adevărurile decisive; iar înţelesul său orientează fiinţa spre spirifrimlizara şi asceză, este cheia ce permite cu adevărat pătrunderea în spaţiul hiperborean : „îngeri presaţi că florile / se scutuTaU siarimaţi pe platforme. // îngeri înnegriţi între litere, / între pagina de deasupra şi cea de jos, / subţiaţi, *fără apă in ei* şi răcoare, / cu tăiş fioros". Conţinutul Cărţii indică deci limpede drumul de urmat şi oferă instrumentul prin care se va realiza : „Ca să mă tai cu ei de privirile / care fără să le-nvoiesc mi-au crescut — / cînd, togă virilă, tristeţea mea aspră / cu o fibulă de gheaţă mi-o prind". De la forţa senzaţiei brute a acelor „molecule, adeptele lui Hercule", pînă la „toga virilă" prinsă cu o „fibulă de gheaţă", de la contactul primar cu materia supradimensionată, la simbolica ruptură de privirile ce mai comunicau cu exteriorul, este, desigur, o distanţă semnificativă. Abia acum spaţiul vnştPX- ni HiptMjtLUmH poate apărea ca

pţ şX- ptjtLU p p

„zonă mortală a mai marilor min"fn7""iunrer -a Ideilor neschimbătoare şi eterne ca piatra ascetică. Deşi,

64

ultima caracterizare a acestui spaţiu (din nou excesiv şi prea abstract explicitată) sugerează coexistenţa contrariilor, proximitatea a două moduri existenţiale distincte : „Hiperboreea, alb-negru, / aur-argint, / revelaţie, nerevelaţie, tristeţe, / alergînd şi orbecăind". Viziunea finală din partea a treia a elegiei este de fapt singura care ne plasează într-un univers al purei" contemplaţii, structurată după geometria ideală ă sferei şi dinamizată de cea mai elevată dintre mişcări — *zborul*:

Se-arală-o sferă ca Întunecimi ca munţii, pe care păsările stlnd infipte-n ciocuri, ca pocnet grea de aripi, o rotesc. Desigur, idealul de zbor s-a-ndeplinit aici.

Elegia a opta, Hiperboreeana ocupă oarecum poziţia deţinută de cea de a treia elegie, nrmînd aceleiaşi logici a viziunii lui Nichita Stănescu : între momentul impulsului spre contemplare şi realizarea demersului într-o „revelaţie" ultimă, se situează, obligatoriu, stadiul contactului cu elementarul, negat mai apoiTTidicat la o nouă calitate. Alternanţa ritmică între f tirnp"Jgau$_{i2}$bunul simţ^{7}) şjj$_{!;}$contemplare (se Transmite în felul acesta struHurinntînieag ciclu. Fapt confirmat, dealtminteri, şi de acest poem, ce lasă deschisă creşterea spiralei, în ciuda afirmaţiei ce păruse categorică, cu privire la împlinirea idealului de zbor: „o aură verzuie prevesteşte / un mult mai aprig ideal". Idealul de zbor putea fi considerat realizat în măsura în care realul pentru care se optase anterior atinge nivelul maxim de esenţializare ; itinerarul acestui proces e schiţat între reperul prim al greoaiei, oarbei „mişcări browniene" a moleculelor senzuale şi mişcarea geometrizată a *zborului* capabil să urnească, transfigurînd-o, „sfera cu întunecimi ca munţii" a lumii întregi. „Mult mai aprigul ideal" lasă, poate, o noarta dor.cViifiăBnreTnrholi Alcftvn şi un PQuAltund.e, depăşind ceea ce e dat, chiar dacă acest rfoTafunge să reprezinte însăşi perfecţiunea. *Elegia a opta* are deci, în ansamblul său, valoarea unui proiect exemplar : ea construieşte, pentru eul situat faţă în faţă cu universul, modelulunui act de. iniţierp.amrajat. de acea voce anonimă"— *Ea* — care e însuşi principiul existenţei, Muma arhetipala, mitică — cu privire la itinerarul ce duce, în *interiorul lumiiaate,* de la un mod de cunoaştere inferior la unul de maximă altitudine spirituală. Este o lume ce nu iese din sine, ci se autoperfec-ţionează ca atare, un univers ce nu-şi neagă statutul, ci şi-l ameliorează, în sensul descoperirii adevăratei sale esenţe.

Elegia oului, tfnoua „demonstrează" tocmai insufici-enţa acestei mişcări în circuit închis, oricît de exemplară poate apărea eape treptele c ele îffăîtte sus ale realizării de sine. Ea trasează un alt proiect, care e acela al depăşirii condiţiei definite de u'StăTutexistenţial dat într-un spâţm;determTnăt, fie el fraîcâTTăjajaLj5ilxe41rtTri univejs viu"—"acea „coajă a vieţii" âpărînd în finalul poemului ca limită perpetuă şi cu neputinţă de înlăturat. „Mai,aprignL,ideal" anunţat în *Elegia a opta* acesta ar fi. „«Şinele» încearcă din «sine» să iasă", însă visaţii *Altceva* şi *Altunde* ai elegiei a treia refuză să se arate măcar în fulgerarea de o clipă. în noua ecuaţie lirică, zborul nu mai poate apărea ca ideal împlinit, căci e vorba de o altă calitate a sa : realizat în perimetrul existenţial dat făpturii, el este ratat ca

60

transgresare a acestuia — şi oricît înaintarea spre extreme ar însemna cucerirea unor nivele superioare ale existentului, ea e resimţită ca mereu insuficientă. Modelul mitic al *oului cosmic* — comun cu Ion Barbu — primeşte astfel la JSIichita Stanescu o înfăţişare "parti-culară. Expansiunea „eului germinativ" are loc într-o succesiune de „ouă concentrice, negre, sparte / fiecare pe rînd şi în parte", incit idealul de zbor *pare* doar împlinit, adeverindu-se în realitate necontenit decepţionat deiminenţa

limitei refăcuta : „Pui de paslFe respins de zbor, / străbătînd ou după ou, / din miezul pămîntului pînla Alcor, / într-un ritmic, dilatat ecou". (Să notăm, în treacăt, că acest ultim vers, ca dealtfel întreaga geometrie a spaţiului desenată aici, corespunde întrutotul modelului interior pe care am putut să-l descifrăm încă din volumul de debut.) Şi nu altfel stau lucrurile nici în privinţa regimului temporalităţii, caracterizat de aceeaşi instantaneitate a mişcări-lor, — impulsuri bruşte, salturi, rupturi, în momentul de rapidă afirmare a tensiunii vitale : *„Sare* din mine un fel de plisc / în toata părţile şi *deodată"*; „7?ar cojile negre, oho!"; *„Sar* cojile *nSgreWSOTlattt[1],* „Silabă *răcnită /* într-o perpetuă creştere *smulsă"...*
Dacă noul *Ou dogmatic* nu mai postulează sfinţenia „nunţii" şi vinovăţia „făcutului", ci deplasează accentul tocjnairjefjgurarea mişcării germinative a „gărfiena-şului" prin care „aurata înscrie in noi o roată" — el nu trănsînite mai puţin sentimentul elegiac al neîmplinirii, apăsarea limitelor a tot ce e viu, captiv al condiţiei strict circumscrise. în raport cu somnul increatului sau — ca în elegia a opta — cu acela al existenţei pur organice, „trezirea" hiperboreeană a spiritului contemplativ putea avea o valoare exemplară. *Elegia oului* demonstrează în plus că cealaltă trezire, semnificînd
67
saltul într-un nou statut existenţial este imposibilă:
Dinlr-un ou Intr-unul mai ***mare*** *la nesfirşit te naşii, nezburală aripă. Numai din somn* se *poate trezi fiecare — din coaja vieţii nici unul, niciodată.*

Şi totuşi, poetul încearcă, prin construcţia unei îndrăzneţe imagini mitice, depăşirea acestei dificultăţi. Este imaginea Omului-fantă, aproximată în cel de-al zecelea poem al ciclului elegiac — *singurul care nu este o elegie.* Şi nu este o elegie pentru că Omul-fantă e simbolul universalei cuprinderi, al tojlelmbrjiţişări a tcrmirr71intr-o perspectivăcare o depăşeşte, care e gceeg"a[i]ne-Zimifăm: „Omul-fantă are îndepărtate origini. / El vine diirafară : / dinafară frunzelor, / din afara luminii protectoare / şi chiar / din afara lui însuşi". Este dificila figurare a unui principiu existenţial ce poate fi dedus doar pe măsură ce se concretizează în obiectele cosmosului, care se înscriu astfel în egală-măsură în sfera unui absolut ideal şi în aceea a multiplicităţii fenomenale infinite. E însuşjprinci-piul âevenijai, hegeliana Idee ce se întrupează în feţele istoriBîSjiăfii OmullSntl, zice poetul, „ia fiinţă venind". Sentimentul pierderii şi neîmplinirii nu-şi mai poate găsi loc aici. Mult rîvnita identitate a sinelujcu universul Şi chiar cu uifdîncolo de univers — de acea „coajă a vieţii" din *Elegia oului* — s-ajgalizat aici. Unu este mul-J tipIu multiplul se adună înunitate,înteriprul se con-J fundăcu exteriorul, conTraî1îtF--TroExrstă.lD propoziţie a poemuluîTcu "cârăcteTcîe posturat," reia aproarjeliteral tormula autorului logicii, privitoare la dialectica devenirii,
68
ce angajează deopotrivă *neantul şi existenţa :* „Pamîntul lui «a fi» / îşi trage aerul din pămintul / lui a nu fi»".j Poemul e dealtminteri dedicat lui Hegel. /
Caracterul insolit-paradoxal al imaginii propuse de poet, avînd o înfăţişare oarecum caricaturală, grotescă, a putut induce în eroare cu privire la poziţia şi semnificaţia ei în ansamblul ciclului. Or, contrar unei păreri exprimate recent, *Omul-fantă* nu este „un divertisment comic într-o operă serioasă" şi nu reprezintă „spiritul pozitivist care trăieşte în lumea aparenţelor"?. Poetul desenează într-adevăr această imagine neobişnuită, frapantă, a personajului simbolic : „El este în afară pîntec / şi înlăuntru gura"cuaîT, sau : „Totul e lipit de tot; / pîntecul de pîntec, / respiraţia de respiraţie, / retina de retină". Imaginea apare monstruoasă, diformă, pentru că e construită anume pentru a sugera o Îmbinare a contrariiloijăs.-turnarea unor relaţii fireşti întrrn[s]?pSţuîconceput îndeâBşTe"lcă"echilibrat, geometric. însă în universul imaginar de factură manieristă al lui Nichita Stănescu un asemenea mod insolit de construcţie nu e deloc rar şi nu are neapărat o semnificaţie negativă. în *Omul-fantă* contextul interzice dealtfel o asemenea interpretare. Căci spaţiul de joc al imaginarului este de o extremă mobilitate, aşa cum o cerea de fapt chiar „ideea" poemului, ordonată de mişcarea de includere şi cuprindere a *tuturor* nivelelor existentului şi ale negaţiei sale :

Omul-fantă moare
ca să ia cunoştinţă de moarte.
El se lasă respirat
şi ta rindal lui
respira
obiectele însufleţite şi neînsufleţite
ca şi cum ar fî aer.

[1] E. Simion, *Elegiile lui Nichita Stănescu,* în *Luceafărul,* 1978,nr.44.

Departe de a putea fi „identificat cu conştiinţa noastră limitat-existenţială", Omul-fantă jdimpo-trivă, simbolul nelimitării cel care sugerează o posibilă ieşire dîn „ÎHfînitatea rea" a jnsjujnjLriLlimitelpr, spre o infinitate" pozitivă, detihibilă — cum arăta filosoful german — ca mişcare dialectică, devenire perpetuă, concepută ca flux continuu : „infinitul este veşnic în afară de sine şi, iarăşi veşnic, nu este în afară de sine", „infinitul este ne-finitul". Or, însăşi indecizia sub semnul căreia e aşezată relaţia dintre Omul-fantă şi univers accentuează, prin repetiţia unor versuri precum : „Nu se ştie cine mănîncă pe cine", „Nu se ştie cine respiră pe cine", sugestia dispariţiei limitei, a omniprezenţei mişcării, "a necontenitei treceri din *unul* în *altul,* într-o simultaneîţâTe ce semnalează tocmai cfeschiderea infinîEa, interpenetrabilitatea obiectelor, *egalitatea sinelui unic cu realul multiplu* :

Retina omului-fantă e lipită
de retina lucrurilor.
Se văd împreună deodată,
unul pe celălalt,
unii pe ceilalţi,
alţii pe ceilalţi,
ceilalţi pe ceilalţi.
Nu se slie cine II vede pe cine.

Să se compare aceste versuri cu ceea ce spune Hegel despre „infinitatea rea", a „progresului infinit" („Nu avem aici decît o alternare superficială, care rămîne mereu în finit") şi se vaocserva că poeţuPVniESI exacfdespre-contrariuI ei. Iar dacă „nu e loc pentru semne" şi nu „exista "Ăfreun spaţiu pentru vedere", nu""în5eamnă că oâTăTetr~~b8~~ci4~~ă aT~~ indica prizonieratul între nişte false hotare, ci pur şi simplu faptul că între şinele devenit atoatecuprinzător şi obiectele pe care le conţine (fiind şi conţinut de ele) e abolită orice dis-
tanţă. Cunoaşterea e trăire a universului infinit, perceput dincolo de orice limitare. în plan poetic, *Omul-fantă* indică *literalitatea textului,* "coincidenţa dintre ceea ce™es7r"şîceea ce *numeşte.* în termenii unui Roman Jakobson am avea aici o "demonstraţie" lirică privind „(punerea) în evidenţă a laturii palpabile a semnelor", definitorie pentru „funcţia poetică"[1].

Sub raportul limbajului, *Omul-fantă* valorifică din nou o formulă dezvoltată în *Elegia întîia,* propunînd o poezie fals-conceptuală, în interiorul unui tipar stilistic moştenit, exploatat cu bună ştiinţă. Poetul mizează iarăşi pe efectul estetic al unei rostiri „marcate" ca aparţinînd textelor sacre, „înţelepte", cu caracter sentenţios şi oracular. Cultivarea acestor convenţii stilistice anulează obiecţiile ce s-au adus în critică îndeosebi acestui poem, relativ la „prozaismul", „caracterul abstract" sau „filosofarea pretenţioasă" ce l-ar defini. Ne aflăm, în realitate, într-o lume a lui *ca şi cum,* în care densitatea ideatică nu exclude foarte liberul joc al discursului, încît lîngă solemnele rostiri sentenţioase stau adesea formulările voit naive angajînd limbajul cotidian şi o imaginaţie a formelor insolită, poate, tocmai prin şocul unor stîngăcii aparente, bine regizate.

Omul-fantă propusese imaginea ideală a coincidenţei cu univesul în infinitatea lui de forme, dar şi sub specia unităţii; trăire intimă, asimilare a tot ce există, chiar dincolo de limitele impuse subiectului uman de propria sa condiţie determinată. Eului mărginit (evocat în cea de a noua elegie) i se substituia imaginea mitică a unui supra-eu, un eu-fantă, orificiu, deschidere, a cărui

[1] R. Jakobson, *Essais de lingnisiique gânerale,* Ed. de Mi Paris, 1963, p.218.

inuit,

71

proiecţie fantastnatică însemna însăşi infinitatea de disponibilităţi a cuprinderii lumii sensibile. Omul-fantă era un *el,* o prezenţă alta decît *eul* real, ipostază ideală depăşind în mod radical posibilităţile acestui subiect strict limitat în mimările şi capacităţile sale de cunoaş-
ere. -S

Intitulată Sun/,x!legia a zecea reconsideră tocmai
imensiunile existenţei individuale, dezvoltînd în acelaşi timp, pe alte coordonate, viziunea inaugurată în *Elegia oului.* Ea este elegia imperfecţiunii condiţiei umane în planul cunoaşterii, dar şi in cel *A*
iJX/jJtf.siet-uillvtiisuTui. în faţacomplexităţii fenomenale, "organele de simţ laie omului""îşi dezvăluie precaritatea şî limitarea, ele funcţionînd în cadrul dat al unui *cod,* astfel încîtorice fenomen entropie, ceea ce iese din sistemul de referinţă Stabilit" risca să rărhînă *nenumit şi,* ca atare, necunoscut: „InvizibiluTorgân77ceT"îanfnume" fiind, / neauzul ne-văzul, / nemirosul, negustul, nepipăitul / cel dintre ochi şi timpan, / cel dintre deget şi limbă, — / cu seara mi-a dispărut simultan. / Vine vederea

mai întîi, apoi pauză, / nu există ochi pentru ce vine ; / vine mirosul, apoi linişte, / nu există nări pentru ce vine" etc. *Elegia a zecea* ar putea fi definită, de aceea, ca *elegieainefabi-lului.* ..Sînt, bolnav", spune poetul în primuTvers, şi această boalăeşte, cum se vede, aceea a incapacităţii unei. expresii totale, sinestezice, în stare să surprindă realităţile ambigue, tranzitorii, nesupuse rigidului model uman, „legilor numai de os" :

Sint bolnav
de ceva între auz si vedere,
de un fel de cehi, un fel de ureche
neinventată de ere.

împreună cu simboliştii poetul visează la o ciires; pondenţă a simţurilor diversificate şi la o unificare a lor care să ducă la o nouă calitate a apropierii de univers. El axe nostalgia „ochiului-timpan" şi a „papilei mirositoare", a unui „organ ne-nveşmjntat / în carne şi nervi, în timpan şi retină", organ de dincolo de „trupul strict marmoreean / şi obişnuit doar să moară", în ultimă instanţă, elegia a zecea este şi una a *limi-tefor imaginarului uman.* Căci dacă drama esenţială e aceea de a nu dispune de suficiente mijloace de expresie ajceea ce este dat — dar ca exces de *sens,* faţă de capacitatea redusade *semnificare* — însăşi puterea de a depăşi prin imaginaţie aceste limite apare îngrădită de mecanica existenţială, redusă la reperele deja cunoscute şi prin urmare devalorizată : „Nu sufăr ceea ce nu se vede, / ceea ce nu se aude, nu se gustă, / ceea ce nu se miroase, ceea ce nu încape / în încreierarea îngustă, / scheletică a insului meu, / pus la vederile lumii cei simple, / nerăbdînd alte morţi decît morţile / inventate de ea, să se-ntîmple".

într-un anume sens, tristeţea poetului e o ₙţristeţe metafizică", presentiment şi pîndă a unei revelaţii, aşteptare a intrării în posesia unor organe apte să surprindă inefabilul, „tulburătorul nu ştiu cedespre care va vorbi *Cartea de recitire*: „Eu nu mă pot înfăţişa ochilor tăi şThicfăuzului tău, pentru că eu nu sunt vedere şi nici auz. Eu locuiesc undeva între vedere şi auz, eu sunt o tînjire a tuturor organelor omului, atît de despărţite între ele ; eu sunt o tînjire a organelor omului, o tînjire de cunoaştere, o tînjire a simţurilor, tînjire a ideilor lui către perfecţiune". Formula „abstractelor animale" aproximează în poemul lui Nichita Stănescu această ambiguitate structurală. Ea marchează doar intuiţia a ceva ce se opreşte în pragul expresiei. „Organul ascuns în idei" ar fi singurul în stare să surprindă „trupurile celelalte şi divine" — însă el rămîne ascuns, căci este însăşi *contradicţia,* nu poate f' aproximat decît

72
73

ca mişcare, ca *tensiune* mereu decepţionată. De aceea, „boala" poetului e generalizată la scara întregului univers : fiecare element al cosmosului şi toate împreună nu vor putea decît reliefa această absenţă sau, mai exact, prezenţa insuficientă pentru spirit a lucrurilor date :

Mă doare că mărul e măr, sînt bolnav de sîmburi şt de pietre, de patru roţi, de ploaia măruntă, de meteoriţi, de corturi, de pete.

Asimilarea metaforică a eului cu o lume lipsită de „organe" („Organul numit iarbă mi-a fost păscut de cai, / organul numit taur mi-a fost înjunghiat" etc.) adaugă sugestiei de cosmică boală şi pe aceea, aparent nemotivată de logica poemului, a *suferinţei de unitate.* Nu este vorba însă aici de un simplu paradox, oricît de caracteristică i-ar fi contradicţia viziunii lui Nichita Stanescu. „D numărul unu sînt bolnav / că nu se mai poate împarte / la două ţîţe, / la două sprîncene, / la două urechi, la două călcîie" etc. — se scrie în finalul elegiei — dar sensul unităţii nu are nimic pozitiv aici, nu se semnifică armonia unui întreg deplin structurat, vizată de alte poeme — ea afirmă *jeducerea* viziunii asupra universului la o singură perspectivă"; llmltaTâ, sinolihiiu „iucieierani ingUSie a insului" şTacelei mecanici existenţiale la care ne-am mai referit, ce exclude dinamica creatoare a spiritului şi blochează expresia într-un sistem de semne strict condiţionate , *Elegia a zeC6a* râmTneTăşaHar, în esenţă, *elegia crizei de semne,* a impasului expresiei în faţa uneiTumisatu-(rate-des£nsjixL Este şi ceTTîraîTincHi5tFe poemele întregului ciclu, fiind printre puţinele care lasă spaţiu de liberă manifestare rostirii directe a sentimentelor. Un anumit simţ al convenţiei şi detaşarea corespunză- nu lipsesc totuşi: poetul uzează de tehnica citatului, preluînd în mod conştient un „prefabricat" eminescian — „Iată-mă stau întins peste pietre şi gem, / organele-s sfărîmate, maestrul, / ah, e nebun căci el suferă / de-ntreg universul" — iar de o altă „boală", argheziană, se desparte prin negarea unui vers cunoscut: „Sînt bolnav *riix* d ctutecF,[1]"/ct de feiestre sparte, / de numărul unu sînt bolnav ..." *Elegia a zecea* beneficiază astfel deopotrivă de libertatea expresiei şi de disciplina impusă oricărui text cu caracter demonstrativ.

Subintitulată *Intrare-n muncile de primăvară,* ultima elegie a ciclului este de fapt o elegie a reîntoarcerii şi a regăsirii de sine în lume. întoarcere şi regăsire ce nu mai sîriTTdesigur aceleaşi cu

repetatele mişcări alternative ale „despicării" sinelui (privită ca înstrăinare dramatică de unitatea primordială a fiinţei sau ca încercare de euprindereimperfect realizată, a universului exterior) şi ale „ratraeTîn starea de om". Căci avem aici un moment *alsinţezeL/o* sinteză dinamică, echilibru al contrariilor ceau-exclude mişcarea, ci o confîneTTealul e îu profunzîîîre marcat 3e prezenţa umană, subiectul uman e resituat într-un spaţiu şi timp al germinaţiei universale. „Muncile de primăvară" aceasta înseamnă : redescoperirea lumii într-un timp inaugural, al începutului pSrrmuu mnoiror. Munca, spunea „Pgp-l, „este, deopotrivă, rezultatul sciziunii interioare şi victorie asupra ei", căcrnomui se atlâ faţă de mijloacele necesare satisfacerii trebuinţelor sale în raport cu ceva produs de el şi creat de el însuşi. Deci şi pe această latură exterioară omul se raportează tot la el însuşi"[1]. Nu vom

[1] Hegel, *Op. cil.,* p. 83.

face confuzia să privim poemul lui Nichita Stănescu ca pe o ilustrare directă a unei atari interpretări filosofice, însă cadrul general în care se înscrie viziunea sa poetică nu pare străin de un asemenea fond ideatic, în orice caz, dacă s-a vorbit de o „reconciliere" pe care această elegie ar marca-o, ea nu poate fi decît aceea a reconsiderării sensului unor atitudini simbolice dezvoltate pînă acum în interiorul ciclului elegiac ; şi anume, al găsirii unei soluţii acceptabile în relaţia eu-uniyers, în aşa tel încît distrugerea echilibrului Iniţial al fiinţei să nu mai apară ca o degradaresaujnsîrâînare, iar cu-noaşferea de sine şî deTtrme să nu mai fie marcată de semniilJimiţeisi al imperfecJjiifliîrîiriHcarea "ritmică dintre „contemplare"şi""criza de timp", dintre „raţiune" şi „bunul imţ";riffi5ţreunitatea interioară şi îmbrăţişarea multiplelor metamorfoze universale, calea adevă- ratei împăcări nu putea fi decît una : aceea care face posibilă re-cunoaşterea de £ine ca lume ji a lumjica
l ""
tf)fji)yiă eului.
Şi este semnificativă ipostazierea acestui eu coipxin-zător în metafora *inimii,* care deţine deja In creaţia poetot~~ui un număr d« -~~eonotaţii specifice, legate atît de reprezentările spaţiului, cît mai ales de cele ale *relaţiei* eu-cosmos. Aici, ea traduce — după cum însuşi autorul se grăbeşte să explice — „cunoaşterea de sine" :

Inimă mai mare dectt trupul,
sărind tn toate părţile deodată
şi prăbuşindu-se din toate părţlle-napoi
asupra lut
cu o *distrugătoare ploaie de lavă,*
tu, conţinut mat mare declt forma, iată
cunoaşterea de sine . ..

Fructuoasă sub raport poetic e însă nu această reducţie conceptuală, ci prezenţa ambiguă a metaforei înseşi, ce reintroduce în viziunea stănesciană mişcarea

pulsatorie a unui nucleu energetic în expansiune şi retragere alternativă. „Inima mai mare decît trupul", devenită exterioară propriilor Jimjie, le pune pe acestea din urmă siihsenrnii precarităţii, sugerînd un regim djnjunj£dft p.vist.p.nţă/ negare a inerţiei corporale şi, în acelaşi timp, mişcare de cuprindere a contrariilor într-un spaţiu al trăirii totale : „Moare numai cel ce se ştie pe sine / se naşte numai cel care îşi este / sieşi mar- tor". Poezia devine din acest moment simplă dp-scripŢg a acestei mişcări expansive, dezvoltată într-o metaforă narativă a „exploziei" HeTenergii, al căror nucleu gene-l rator este Jinima" :

Voi alerga, deci, în loale părţile deodată,
după propria mea Inimă voi alerga,
; *asemeni unui car de luplă "*
ti as din toate părţile simultan de o herghelie de cai biciuiţi.

Şi, aşa cum se întîmplă nu o dată în lirica Iui Nichita Stănescu, expresia metaforică fiind resimţită ca insuficientă pentru aproximarea unei comunicări esenţiali-zate, poetul depăşeşte obişnuita mediere metaforică, pentru a apela la însuşi *.snrfjifir.ntnl* pe care vrea să-l transmită, procedînd la o schimbare a statutului său .în *semnificant.* Noţionalul, elementul conceptual devine el însuşi un concret, o imagine, este scos din limitele limbajului denotativ, fiind inclus într-o serie simbolică. Partea a patra a elegiei e caracteristică pentru o asemenea procedare : .,Voi nlpma pînă r.înd înainta -rea, goana / ea însăşi mă va întrece / şi se va îndepărta de mine / aidoma cojii fructului de sămînţă, / pînă cînd alergarea / chiar în ea însăşi va alerga, şi va sta. / Iar eu mă voi prăbuşi / asupra ei, asemeni bărbatului

tînăr / întîmpinîndu-şi iubita". Sau, în fragmentul următor :
77
„Iar după ce voi fi făcut ca alergarea / sa mă-ntreacă, / după ce / mişcîndu-se-n sine va sta / ca de piatră, sau/ mai degrabă asemeni mercurului / înapoia geamului / oglinzii, / mă voi privi în toate lucrurile, / voi îmbrăţişa cu mine însumi / toate lucrurile deodată".
Mişcare condensată devenită oglindă a eului şi a lucrurilor, determinare a spaţiului obiectual drept cîmp energetic al unui eu care, impunînd universului exterior propria sa dinamică, atinge nivelul unei cunoaşteri de sine în consonanţă cu lumea. Alternanţa *expansiune* / *rpfrnţjfrp.* atît. de tipică modelului dinamic construit de poet, comportă o dezvoltare şi în acest moment, ca un fel de variantă a imaginii iniţiale a *inimii :*
voi îmbrăţişa cu mine tnsumi
toate lucrurile deodată,
iar ele
mă vor uzvirli înapoi, după ce
tot ceea ce era in mine lucra
va fi trecut, de mult, in lucruri.
Solitudinea finală, marcată de respingerea şi retragerea în sine („Iată-mă / rămînînd ceea ce sînt / cu steaguri de singurătate, / cu scuturi de frig, / înapoi spre mine însumi alerg, / smulgîndu-mă de pretutindeni") nu mai are aceeaşi calitate, acelaşi sens cu al altor elegii. Căci, „plecînd de pretutindeni", poetul se surprinde şi „dăruind pretutindeni semne ale aducerii aminte : / cerului — stele, / pămîntului /"aeTTTSnîbrelor — ramuri cu frunze pe ele." Cu alte cuvinte, aparenta singurătate a subiectului este atenuată, dacă nu chiarani-hifatâ, de sentimentul comuniunii cu un Jiniverş. subordonat"pînă la i3enfieuîul Jgostaziat ca demiurg, investit cu puteri cosmogonice. Una dintre mişcările fundamentale pentru viziunea poetului se realizează plenar aici: e aceea provocată de *necesitatea investirii*
78
cu sens a obiectelor, — altădată „dulce ocupare a spaţiului". Relaţia eu-univers se nuanţează în sensul re-cîştigăriTjclimensiunii antropocentrice a lumu7T,Birat" de eTînsuşi / în prezenţa sfereToPTtrupul ciudat şi asimetric nu mai trăieşte un sentiment de inferioritate, ci îşi afirmă încrederea în propria capacitate modelatoare. Tensiunea de altădată s-a transformat în aşteptarea calmă a unei împliniri certe : „mirat stînd în faţa soarelui / aşteptînd cu răbdareşă; creascâ luminii / un trup pe măsură"."
O comparaţîe""cu finalul *Elegiei a treia* arată imediat schimbarea calitativă a relaţiei eu-univers în ultimul poem al ciclului: retragerea în sine era acolo o respingere, „recădere în starea de om" după revelaţia pasageră a sensurilor ultime, „gravitaţia inimii" era semnul inexorabilei legi a limitei spiritului uman. Dincoace ne aflăm la nivelul trăirii totale a sensurilor existenţei, ce nu mai apar la distanţă, ci se oferă în simplitatea lor unei intime asimilări: „Totul e simplu, atît de simplu, încît / devine de neînţeles. // Totul e atît de aproape, atît / de aproape, încît / se trage-napoia ochilor / şi nu se mai vede". Limbajul „trupului lent vorbitor" devine aici rostire esenţială ce dinamizează în profunzime fiinţa, provocînd-o la noi mişcări de cuprindere cosmică : „răsărirea de iarbă" a „totului" e „mărturisită / de cuvinte gurii care le rosteşte, / mărturisită de gură inimii, / de inimă sîmburelui ei" (Nouă coborîre în trepte circulare J). E un discurs în care subiectul se regăseşte în deplină egalitate cu lucrurile („pe care inima noastră le-a născut"), în care *cuvîntul coincide cu obiectul;* „a spune seminţelor că sînt seminţe / a spune pămîntului că e pământ". Ne *aflămjtefapt în faţa însuşi discursului poetic.*
Cunoscîncfif-se şi spunRfthr-se"pe"sine) poetul spune universul, căci acesta apare ca deja marcat în *"Ain"*-— de însemnele eului, ale unui eu situat în chiar
79
centrul universului. Echivalenţa i;jimă.„—ămîn/ă (sîm-burele pămîntului) pune semnul egalităţii Jnţre. $c_e i_e$ două spaţii:
A fi Inlăuntral fenomenelor, mereu înlăuntrul fenomenelor.
A fi sămtnţă i a te sprijini de propriul tău pămint.
„Muncile de primăvară", în care trebuie să intri „curăţit" (timp auroral al fiinţei, anunţat încă în *Sensul iubirii),* pentru „a spune seminţelor că sînt seminţe,/a spune pămîntului că e pământ", fac evident ecou apelului lui Rilkedin a noua elegie duineză, la simpla „rostire a luCrurilor", la preschimbarea lor in „inima ne-văz1TEâ7TT în noi înşine". Cea mai rilkeană elegie a poetului nostru nu se înscrie însă mai puţin în „sistemul" vizionar ce-i este propriu. Ea încheie o serie de poeme dezvoltate după o logică personală şi într-un limbaj imposibil de confundat. Ea rotunjeşte, sub semnul „eului germinativ", schiţat încă în prima elegie, imaginea simbolică a unui demers vizînd „definiţia" lirică a cî-torva

esenţiale ipostaze ale eului creator în relaţie cu realul, regizate de o dialectică aparte. O *poezie a poeziei* care, dacă este susţinută de o puternică armătură conceptuală, nu e mai puţin liberă în deschiderile ei poli-semice, după cum rigoarea „demonstrativă" a construcţiei sale nu exclude marea libertate a jocului discursiv.

Scriind despre Bacovia în *Cartea de recitire,* poetul face o observaţie ce se aplică perfect şi elegiilor sale (şi în mare măsură întregii sale creaţii) : „Nici nu interesează din punctul de vedere al cititorului modern descifrarea unor idei, precis naive dealtfel, sau a unor simboluri precis desuete, fără farmecul desuetudinii

conştiente de ea însăşi, ci numai gradul de tensiune provocator de subtile asociaţii chimice, în fluxul de conexiuni ale sentimentului interpretării". Şi tot acolo : „simbolul, cînd se lipeşte de fluxul liric, la fel cu aluviunile, el însuşi, simbolul, preia rolul de martor material ... Ca şi în arta actorului, sentimentul ridicat la nivel estetic, adică comunicat prin mijloace estetice, împrumută măştile teatrului antic : masca rîsului sau a plînsului, masca fixă, netremurătoare, din care ţîşneşte fluxul invizibil şi tulburător al replicilor" *(Bacovia).* Punînd în funcţiune un vast arsenal conceptual, *Elegiile* construiesc de fapt tot atîtea ipostaze ale subiectului creator în faţa lumii, tot atîtea *măşti lirice.* Dacă conţinutul ideatic nu e totuşi absolut indiferent, căci creează — cum spuneam de la început — un cadru de opţiuni definitorii pentru modul său de a gîndi lumea, ceea ce se impune în ultimă instanţă cititorului este *spectacolul discursului însuşi,* traiectoria mai impalpabilă sau mai consistentă material a *gesticii* : o suită de ipoteze, de ipostaze exemplare în care se întrupează însăşi Poezia.

CONTEMPLAŢIE ŞI METAMORFOZĂ

A COLORA EMOŢIONAL LUMEA : iată o propoziţie în care, simplificând la extrem, am putea rezuma demersul caracteristic pentru spaţiul „viziunii sentimentelor". *Emoţia,* ca termen generic, nume al energiilor subiective transfiguratoare, este elementul pe care poetul îl propunea ca agent al intervenţiei sale în perimetrul „lumii obiectelor", cu consecinţe de ordinul provocării, dinamizării, modelării ei ca spaţiu de rezonanţă. Versurile citate din *O viziune a sentimentelor* („O emoţie plutea . . . / colora, decolora / cu cinci feluri de lumine" ; „Lăsai în voie să-mi plutească-n jururi / emoţia cea schimbătoare de contururi") concentrau, explicitînd-o, relaţia fundamentală dintre eu şi univers la Nichita Stănescu. Ele mai atrăgeau în plus atenţia asupra faptului că viziunea poetului conţine în substanţa sa cea mai profundă o definiţie *sui generis* a însuşi actului poetic, situabilă pe coordonate romantice şi avîndu-şi rădăcinile mitice în străvechi viziuni cosmo-genetice, de la „punctul care se mişcă" din mitologia indiană, pînă a hblicul „duh" ce „se purta de^{Q}«unra

apelor". Emoţia şi sentimentul stănesciene sînt evident raportabile la asemenea paradigme : plutirea, mişcarea primă creatoare de lumi, deţine şi aici rolul decisiv. Dar astfel de versuri mai ofereau şi un foarte preţios indiciu cu privire la modelul interior după care se configurează spaţiul poetic ; ele sugerează complementaritatea unor mişcări contrare, alternanţa ritmică, „de sistolă şi diastolă", cum s-a spus[1], de expansiune şi retragere în centrul generator, de apel şi răspuns (pozitiv, ca vibraţie şi ecou, sau negativ, ca respingere şi absenţă a ecoului). Emoţia *colorează* dar şi *decolorează* lumea, ea poate fi deopotrivă *mereu crescîndă* şi *descres-cîndă pururi.* Aşa cum au schiţat-o deja primele cărţi şi cum o vor demonstra şi mai riguros elegiile, viziunea lui Nichita Stănescu se organizează în funcţie de un centru pulsatoriu, de o *inimă* ale cărei *bătăi* se propagă progresiv în spaţiul ambiant declanşînd procesul succesivelor metamorfoze. Cărţile următoare *Viziunii sentimentelor* consolidează structurile schiţate anterior, într-o mitologie personală de o remarcabilă coerenţă. In linii mari, ea va angaja mereu acea dublă deschidere existenţială deja amintită, — pe de o parte către spectacolul metamorfozelor lumii dinafară, provocate de subiect, iar pe de altă parte către propria interioritate a eului ce-şi caută echilibrul într-un univers pîndit de instabilitate tocmai prin excesul proliferării formelor, al „germinaţiei" neîntrerupte a obiectelor. O oscilare deci, o alternare de ipostaze ale eului şi ale lumii, cînd supuse tentaţiei „ieşirii din sine", cînd aceleia a refacerii unei geometrii ferme, clarificate prin distanţarea şi concentrarea contemplativă[2]. *Contemplaţie* şi *metamor-*

[1] Edgar Papu, *„Dreptul la timp". Consideraţii pe marginea poeziei lui Nichita Stănescu,* în *Viaţa Românească,* 1966, nr. 5, p. 107.

[2] V. Cristea, *„Şinele" fugar,* In *Interpretări critice,* Ed. Cartea Românească, Buc, 1970, p. 82 - 87.

foză : sînt reperele între care se va înscrie traiectoria „viziunii". Sugerată mai întîi de chiar dinamica intimă a poeziei şi a simbolurilor ce o susţin, dar indicată de către poetul însuşi atunci cînd, odată cu

cele *11 elegii,* îşi „sistematizează" teritoriul liric accentuîndu-i dimensiunea meditativă şi reliefîndu-i mişcările formale. Această ultimă etapă va aduce cu sine şi o schimbare majoră în natura discursului liric, devenit tot mai auto-reflexiv, încît se va putea vorbi de o deplasare dinspre o estetică a expresivităţii către una poStulînd literalitatea poemului.

Volumul din 1965, *Dreptul la timp,* dar şi o bună parte din cele următoare, de la ciclul *Obiecte cosmice* şi *Oul şi sfera* (1967), la *Necuvintele* (1969) şi *în dulcele stil clasic* (1970), se situează încă în mare măsură sub semnul întîiei atitudini. Faţă în faţă cu lumea, subiectul se defineşte ca sursă de energii transfiguratoare, starea sa cea mai caracteristică fiind jubilaţia, exaltarea, entuziasmul, — impulsul irepresibil de a întîmpina obiectele, de a le însemna cu o prezenţă, incluzîndu-le în spaţiul său de iradiere. Este un impuls manifestat în acelaşi regim temporal al instantaneului, tensiunea se cere destinsă dintr-odată şi pînă la epuizare, reper -cutîndu-se pozitiv asupra exteriorului: „O, şi voiam să spun totul, tuturor. /. . . / Voiam să-ţi spun, îţi spuneam imediat / orice, totul. /. .. / în nerăbdarea mea cea mai mare, / merele verzi le dădeam cu vedere, / cu auz — marea nemişcătoare, — / cu eternitate — ceea ce piere" *(Invocare).* Mişcarea de implicare a eului în real marchează însă o *dublă metamorfoză,* căci însăşi sursa de energie afectivă se supune aceluiaşi proces : „Chiar trupul meu de-atunci, rezemîndu-se / pe fluturătorul aer al acestui pămînt, / cutremurîndu-se, înde-părtîndu-se, schimbîndu-se, / trecea neliniştit în gînd".

Că ne aflăm în faţa unei „definiţii" a poeziei ca expresie conjugată a realului şi a eului ne-o spun cu suficientă limpezime şi versuri ca acestea, dintr-o *Ars poetica* a aceleiaşi cărţi, ce caracterizează relaţia ideală subiect-cosmos ca realizare a echivalenţei celor doi termeni: „îmi învăţam cuvintele să iubească, / le arătam inima / şi nu mă lăsam pînă cînd / silabele lor / nu începeau să bată. / . . . / Pînă la urmă, cuvintele / au trebuit să semene cu mine / şi cu lumea".

O întinsă arie a liricii lui Nichita Stănescu se deschide astfel spre un spaţiu al genezei reînnoite, privită în strictă dependenţă de intervenţia subiectului (sau discursului său) în real, teritoriul poeziei fiind unul de întîlnire, în care se desfăşoară spectacolul multiplelor metamorfoze :

Se zgîltiie învelişul, se modifică-niruna, rlde ţi plînge în acelaşi timp, întipăreşte cerul şi, mai jos, copacii se lasă privit plnu cînd el însuşi devine privire.

(Geneza poemului)

La fel ca în *Sensul iubirii* sau *O viziune a sentimentelor,* tema lirică obsedantă rămîne aceea a relaţiei fericite cu universul, într-un timp (moment) inaugural şi într-un spaţiu în care obiectele sînt asimilate cîmpului gravitaţional al subiectului. Un acelaşi „şoc" iniţial, o aceeaşi bruscă „trezire" în lumina transfiguratoare declanşează seria schimbărilor, investind eul iniţial inert cu puteri de excepţie, provocînd ştiuta revărsare de unde, de reflexe şi reverberaţii. încă o dată lumea lăuntrică apare ca nucleu germinativ, concentrat al latenţelor gata să se manifeste la cel dintîi apel: „Timpul e mirat, şi-o aţipire / duce rînd pe rînd din

trupul meu, / ba o mînă, ba un ochi subţire, / într-o linişte fără culori, mereu. / Dar mă strigi, lumină, şi-n timpane / glasul ca la geamul îngheţat irumpe, / se ivesc mirate, diafane, / capete şi ochi şi tîmple. /... / Şi-mi încerc din nou puterea-ntreagă : / cerurile mov şi cerurile-albastre / rînd pe rînd de ele însele mă leagă, / cînd cu toatele şi cînd sihastre, / c-un odgon de nevăzut, în care / se prefac iar, rînd pe rînd, / sentimentele din mine-n revărsare, / colorînd, arzînd, strigînd" *(Cîn-tec de dimineaţă).*

Modelul deja semnalat al *spaţiului bipolar* persistă, dovedindu-şi funcţia matricială, căci locul metamorfozelor este marcat iarăşi de prezenţa a doi „emiţători" de energii conjugate, se constituie ca zonă de interferenţe, cîmp dominat de tensiuni ale spiritului, în care realul cîştigă noi dimensiuni, suferind o profundă mutaţie structurală: „Sprijineam dungatul aer / între ochii tăi şi-ai mei. / ... / între dulcile timpane / sprijineam un sunet lung. / Degetele diafane / îl ating şi parcă smulg / din fiinţa auzită a secundei de atunci, / trupurile noastre lungi" *(După-amiaza unui cîntec).* Spaţiul de întîlnire este în egală măsură definit substanţial şi prin tensiunile spiritului: ambivalenţă ce asigură extrema disponibilitate pentru transformare şi metamorfoză. Poetul va vorbi odată, sugerînd calitatea acestei „substanţe", despre „protoplasma cu măşti fluturătoare" — ceea ce în planul modelului geometric al viziunii adaugă o notă în plus : universul apare structurat cvasi-celular, în centrul său subiectul constituindu-se ca nucleu. La limita dintre subiect şi obiect — sau mai exact în zona de interferenţă a „undelor" — viziunea se poate naşte printr-o permanentă „cedare reciprocă a specificului". Abstracta tensiune spiritual-afectivă se materializează de obicei în forme şi substanţe vizînd transparenţa, fluiditatea (aeriană şi sonoră,

foarte rar lichidă), imponderabilul. „Obiectul" de întîlnire parcurge drumul invers : asediat de mişcarea expansivă a subiectului, se lasă pătruns, descompus, reconstruit în forme mai pure, care-l apropie pînă la identificare de evanescenţa sau fragila mineralitate a sentimentelor. Dublu proces alchimic, al cărui rezultat este spectacolul vizionar al metamorfozelor. Exemplele sînt nenumărate în această primă etapă a creaţiei stănesciene de dinainte de *Elegii.* „Aerul se mai emoţiona încă în jurul tău" — citim într-un loc, în prelungirea unui ecou din *O viziune a sentimentelor.* Sau, în sensul configurării acelei mişcări de întrepătrundere a sferelor vibratorii, de natură a dezvălui alcătuirea intimă a „obiectului" supus „radiografiei" : „Muzica mă apropia de lucruri /... / alegea din mine ca un magnet, sentimentul arămiu, sentimentul violet. / Le ridica în sus ca pe nişte fire / de iarbă-n încolţire" *(Muzica).* Alteori, înseşi „sentimentele" apar ca nişte elemente materiale, învestite cu funcţia de instrumente ale transfigurării. Mişcarea lor de învăluire, de provocare şi de atac, traduce în termenii cei mai direcţi relaţia deja caracterizată dintre subiect şi obiecte : „Cade-o frunză, şi-un sentiment se-nfăşoară în jurul ei, / mult mai rapid căzînd spre lume. /... / Materia o mîngîi, abia atingînd-o / cu şuvoiul străveziu al cuvintelor mele" ; sau : „vin sentimentele, prin iarbă tîrînd / un soare prelung şi o lună prelungă, arzînd".
Nu e deloc surprinzător, în acest sens, că în procedeul, foarte sugestiv numit, de „spaţializare a eului"[1], *simbolul inimii* deţine un loc atît de important. „Bătaia inimii" fusese deja în prima carte elementul decisiv în provoca-

[1] E. Simion, *Nichita Stănescu, „O viziune a sentimentelor". Mitul Calatee:?,* în *Orientări in literatura contemvorană,* E.PX., Buc, 1965, p. 156.

rea lumii la metamorfoză, iar în spaţiul bipolar, inter-subiectiv al „viziunii sentimentelor", ea determina acea alchimie a materiei contaminate de **„dânsul** rotund al stărilor de spirit". Restul operei confirmă această situaţie. Reveria stănesciană ideală, dominată de simbolul *inimii,* este aceea a „dulcii ocupări a spaţiilor", chiar şi atunci cînd mişcarea lăuntrică are loc într-un univers inert: „Alergăm în interiorul / unui sarcofag. // Inimă din ce în ce mai vie / bătînd într-un timp / din ce în ce mai mort. // Şi totuşi, ce dulce mişcare, / ce dulce ocupare / a spaţiilor" *(Conserve de timp,* în *Obiecte cosmice).*
Traiectoria, din altă poezie, a „inimii migratoare transplantîndu-şi trupuri", echivalentă cu itinerarul expansiunii citat anterior, ca şi „zigzagul iubit, visat aproape / pe mări de caraibi şi de sargase, / al inimii eliberate de sclavia / ţărmului strict, de nervi şi oase", se subordonează, cum lesne se poate vedea, aceluiaşi model vizionar. Un *Edict* din *Necuvintele* postulează chiar indistincţia dintre interior şi exterior, totala deschidere a subiectului către universul mare: „E loc. Toate coastele s-au ridicat / ca nişte bariere".
în primă instanţă, viziunea metamorfozelor angajează deci ceea ce poetul va numi *foamea de real,* necesitatea acută de cunoaştere-trăire a lumilor multiple, mobilizată de voinţa de epuizare a ipostazelor fenomenale, conjugată cu nevoia nu mai puţin stringentă a unui sentiment de securitate a fiinţei în relaţia sa cu exteriorul. Este momentul pozitiv, de afirmare deplină a vitalităţii eului, cînd acesta se poate institui ca inimă a întregului univers. Prezentă şi ea, posibilitatea eşecului apare atunci ca *ratare a relaţiei,* incapacitate de a provoca sau primi ecoul obiectelor din afară : „bătăile inimii, jtnaiîntîlnind/ nici un spaţiu care să le răsfrîngă,
/ se umflă şi explodează, rînd pe rînd" *(Peisaj cu bătrîni,* în *Obiecte cosmice).* E aici, implicit şi un prim eşec al matamorfozei, anihilata astfel încă în punctul de plecare, prin absenţa obiectului — însă înfrîngerea poate apărea şi ca formă a incapacităţii „ieşirii din sine" ; inima rămîne prizoniera propriului spaţiu şi, încă o dată, relaţia nu se realizează : „N-am cer. Ce e mai departe de mine / sunt eu, negrul şi înlăuntrul. / Cerul meu este de carne neagră. / Cer îngropat. / ... / Mă umflu şi mă dezumflu / Mă umflu de străinătate / şi mă dezumflu de singurătate. / *Nu pot să înaintez niciunde* (subl. n.) / De la eu la eu distanţa / e acoperită de moarte" *(Lupta inimii cu sîngele,* în *Necuvintele).* O configurare şi o dezvoltare paralele, probînd organi-citatea viziunii poetului, cunoaşte şi motivul liric înrudit al *ochiului.* încă în primele două volume am putut remarca funcţia simbolic-transformatoare a privirii (ca sursă de lumină străbătînd obiectele, aşa cum bătaia inimii le făcea să intre în rezonanţă. Versuri precum : „cu mine însumi mă uit / folosindu-mă ca o privire" egalează în planul semnificaţiei simbolice acea generalizare a spaţiului lăuntric la scară cosmică, pe care o marchează, în cazul *inimii,* ridicarea „ca nişte bariere" a „coastelor" (v. *Edict).* Mai mult, însăşi schema relaţiei subiect-obiect este similar modelată. Căci „inimii migratoare transplantîndu-şi trupuri" îi corespunde „vederea în acţiune" (v. poemul cu acelaşi titlu din ciclul *11 feluri de a-ţi pierde lumea,* în volumul *în dulcele stil clasic).*
Alt nume al nucleului generator de energii, *ochiul* (privirea) se lansează spre lumea obiectelor într-o

mişeare „agresivă" (v. „privirile ca două coarne albastre" din *Sensul iubirii),* provocatoare sau numai învăluitoare, ca în aceste versuri din *Memorie asasină (Necuvintele)* : „Privirea nu era dreaptă, dimpotrivă, / putea ocoli, putea traversa / colţul cu stîlp, întunecata ogivă,/

Somnul întrerupt sub nemişcata stea". Iar în altă parte : „Privirea ei topea zidurile, / îmi rănea obrajii"; în fine : „jetul privirii pulverizînd / imaginile tradiţionale ale lumii mele". Există pretutindeni în poezia lui Nichita Stănescu o adevărată obsesie a omniprezenţei şi omnipotenţei privirii : „Curge un rîu undeva lîngă noi, / şir lung de ochi", „ninge cu ochi", „E un schimb de ochi mereu în aer" — mod de a figura acel spaţiu tensionat, de extremă disponibilitate, propice infinităţii metamorfozelor, spaţiu care, pînă la un punct, apare sub semnul dominaţiei eului care provoacă şi controlează totodată mişcarea universului exterior. Numai pînă la un punct, căci „foamea de real", ce-şi găseşte astfel expresia şi la nivelul simbolului privirii, începe treptat (în cărţile următoare *Viziunii sentimentelor)* să se schimbe în contrarul său. Jubilaţiei iniţiale — rezultat al confirmării potentelor simili-demiurgice ale subiectului — îi succede *saturaţia de schimbare,* sentimentul instabilităţii fiinţei şi lumii, conştiinţa fragilităţii existenţei şi chiar teroarea în faţa proliferării monstruoase a formelor şi imaginilor acesteia.
Am observat pînă acum că simbolurile eului *(inima, ochiul, privirea,* mai tîrziu *punctul)* tind a defini realitatea lăuntrică în primul rînd ca pe un centru emiţător de energii transformatoare. Totul sugerează, — dacă urmărim modul particular de concretizare a spaţiului interior, — configurarea acestuia ca substanţă latent-proteiformă, germene producător de mereu înnoite ipostaze. „Asianismul" tipic poeţilor manieriști — despre care vorbeşte G. R. Hocke — se verifică deplin la Nichita Stănescu. *Amfion constructorul* oferea deja un prim exemplu semnificativ al unui asemenea eu proteic, iar „didactica" *Elegie întîia* îl va „dogmatiza" în simbolul punctului în care „doarme" nu numai o unică ipostază posibilă a eului, ci, condensată, întreaga

viitoare succesiune a generaţiilor. în mare măsură, mişcarea „inimii migratoare" sau a „vederii în acţiune" se înfăţişează ca destindere a tensiunii latente, concentrate în punctul originar. Pentru a o trezi e nevoie însă, cum am arătat mai sus, de intervenţia unui impuls lăuntric sau extern. Dar dacă vorbim de o viziune pulsatorie, este de adăugat că Ia fel de caracteristică este aici şi *mişcarea de regresiune în punctul iniţial,* a cărei semnificaţie rămîne de explicat în continuare. Un poem precum *îndoirea luminii* din *Dreptul la timp* anunţa modelul imaginar din întîia elegie, pro-punînd figura seriei condensate a imaginilor şi cumulul de tensiune corespondent: „chiar timpul intră-n timp / ca două oglinzi paralele. / Chiar amintirile intră în amintiri / şi chipul meu din copilărie / are zece ochi înghesuiţi unul în altul, / gata s-azvîrle-napoi toate imaginile / într-un şuvoi mortal". în acelaşi volum, *ochiul* apare din nou ca un astfel de condensat de sedimente materializate ale imaginarului: „Iarna ce-asmute prin aer / înfometatele vînturi, purtînd / în vîrfuri capete de lup // mi-ar muşca privirile rătăcitoare, / mi-ar smulge din ele / trupurile tale iubi-te-ndelung,/ mîngîiate, adulmecate, văzute. // Şi-ar cădea peste oraş ... o dureroasă ninsoare de trupuri" *(Dureroasa ninsoare).* în sfîrşit, o imagine de aceeaşi natură este propusă de un poem din volumul *în dulcele stil clasic, — Stăm lungit:* „Dacă numai inima / ar avea mări, avea, / picioare prelungi, / ochi cu şapte pungi / în care ar zace / Noe-n şapte arce / şi cu animale vii / încăpute în a fi..."
Dar metamorfoza e posibilă — în virtutea acestei logici a imaginarului „baroc" — şi pentru că lumea obiectelor este ea însăşi un ansamblu de nuclee germinative, un concentrat de energii care, provocate de forţele eului, le po[f] ăsDunde (oglindi, reverbera,
răsfrînge, amplifica). Poetul configurează imaginea unui *univers plural* purtînd la toate nivelele sale seminţele unor forme nebănuite în veşnică interferenţă : „Pînă cînd şi mirosul nu e altceva decît o lume / locuită de fiinţe repezi, / pînă cînd şi auzul are / locuitorii lui sufocaţi / unul într-altul ! // Pînă cînd şi culoarea albastră are o capitală a ei, / unde mişună ai albastrului / vieţuitori, înghesuiţi unul într-altul. // N-am unde să mor. /... / Aici, una peste alta, / una Iîngă alta, / una îndărătul alteia, / sînt fiinţe gravide de fiinţe. // N-am unde să mor. / Moartea este populată de fiinţe" *(Elogiu,* în *Obiecte cosmice).* Un eu germinativ faţă în faţă cu un univers ce deţine infinite puteri germinative : relaţie promiţînd în egală măsură starea jubilatorie, elogiul sărbătoresc al multiplicităţii lumii mobilizate de spirit — şi neliniştea provocată de aceeaşi infinitate de ipostaze.
Primul impuls rămîne mereu acela al implicării în real, al angajării în fluxul dinamic al metamorfozei perpetue. E un program reafirmat periodic pe parcursul întregii opere. Iată-l în *Necuvintele (Cîntec în doi),* exaltînd neîntrerupta migraţie printre spectacolele universului, ca altădată în „cosmosul de

oglinzi" din o *viziune a sentimentelor* : „Noi nu vrem să fim geniali, / noi vrem să fim trimbulinzi, / legaţi cu o tremurată culoare, / în faţă, la volan, de oglinzi / mereu balansînd spre-un adînc / şi el mereu în mutare". Un *Cîntec de scos apa din urechi,* din *Laus Ptolemaei,* propusese, printre altele, acelaşi abandon în voia jocului transformărilor fenomenale : „Doamne, Ptolemeu, blîndule, / niciodată nu mi se face dor de idei / ci numai de lucruri schimbîndu-le / din unu în trei şi în cinci". L,a fel, în *Măreţia frigului,* o *Ars Amandi* se constituie, în pura mecanică a discursului, ca neîntreruptă migraţie a lucrurilor dintr-unul într-altul, în virtutea unei ire-presibile voinţe de schimbare însumată în spaţiul eului proteic : „Vreau să fiu el. / El vrea să fie arbore. / Arborele vrea să fie cîine, / cîinele vrea să fie pasăre. / ... / Cîmpia vrea să fie cal, / calul vrea să fie iarbă. / Vreau să fiu iarbă". Şi exemplele s-ar putea înmulţi. Pretutindeni se ghiceşte un refuz al staticului, respingerea inerţiei universale şi implicita nevoie de afirmare a propriilor potente transformatoare. Iar atunci cînd însăşi lumea obiectelor apare ca deja angajată în mişcarea metamorfozelor, năzuinţa imediat afirmată e a asimilării ei Ia propria fiinţă a poetului, a includerii în succesiunea dinamică a formelor, a traversării ei pînă la epuizare. Nu este lipsit de semnificaţie faptul că, încercînd să construiască un mit al genezei universului său, poetul se imaginează în ipostază demiurgică, în faţa „fixităţii nefiinţelor", gestul său iniţial fiind acela al „clătinării" acestei inerţii, urmat de invocaţia sieşi adresată, menită să instaureze *făptura* : „Născut dintr-un cuvînt, îmi duc înţelesul / într-o pustietate divină. /... / Fixitatea nefiinţelor mereu o clatin / într-un azi etern, cu aură de vid- / mă rog să fii, de mine însumi / mă rog să fii. Arată-te !" *(Confundare,* în *Oul şi sfera).*

Acestei paradigme a creativităţii definite în primul rînd ca opoziţie faţă de static îi corespunde viziunea unei lumi în necontenită devenire, trăind şi consu-mîndu-se în clipă, negînd implicit trecutul sub înfăţişarea lui încremenită, şi fascinată de viitorul care promite să fie continuarea mişcării genetice : „Amintiri nu are decît clipa de-acum. /Ce-a fost într-adevăr nu se ştie. / Morţii îşi schimbă tot timpul între ei / numele, numerele, unu, doi, trei... / Există numai ceea ce va fi, / numai întîmplările neîntîmplate. /... / Noi, locuitorii acestei secunde, / sîntem un vis de noapte, zvelt, / cu-o mie de picioare alergînd oriunde" *(Cîntec,* în *Dreptul la timp).*

Semnificativă negare a memoriei ! Căci ea marchează, pe de o parte, acea extremă disponibilitate a subiectului pentru schimbare, dar mai ales un fel de necesitate — ce se poate institui ca destin — de a se manifesta mereu în forme provizorii, în graba unei cuprinderi voite totale şi instantanee a universului proteiform. Teama iniţială de nemişcare şi inerţie aruncă subiectul în vîrtejul fenomenelor, oferindu-i satisfacţia comunicării pînă la identificare cu ele (şi o probă a potentelor sale demiurgice), însă consimţirea la metamorfoză sau provocarea ei generează progresiv o altfel de spaimă, ce provine din chiar facilitatea unei asemenea angajări, din excesiva disponibilitate pentru schimbare. „Nimic nu rămîne el însuşi mai mult / decît o foarte singură dată" — scrie poetul altundeva, adăugind imediat : „Nu sînt vinovat că mă nasc / într-o lume întruna schimbată" *(Andru plîngînd,* în *Obiecte cosmice),* — şi aceste versuri spun foarte mult tocmai despre sentimentul de nelinişte ce se iveşte pînă la urmă din chiar spectacolul unei lumi în care statutul individual al fiinţei se adevereşte nesigur şi provizoriu. Prezumtiva culpă cade asupra condiţiei însăşi a lumii fenomenale, *condamnate* — putem citi acum — la un fel de accelerată metempsihoză : abia configurat, eul este pîndit de pericolul alterităţii, obligat, în ipostaza „inimii migratoare", să-şi „transplanteze" mereu şi mereu alte „trupuri". Este reversul mişcării pozitive simbolizate de pulsaţia transfiguratoare a *inimii,* de acea „dulce ocupare a spaţiilor" : „deplasare spre roşu" a „liniilor spectrale ale vieţii mele" —- spune poetul în termenii cosmologiei moderne — distanţare a „«sinelui» de carne şi sînge lăsat deodată / liber faţă de propria-i inimă, / apt sa-nconjoare orice obiect / în speranţa desfrînată că / acela i-ar putea fi inimă / într-o altă ordine, mortală, a firii" *(Axios l Axios* ! în *Laus Ptolemaei).*

O atare mişcare centrifugă nu mai poate fi asimilată pozitivei reverberaţii, în ultimă instanţă integratoare, cu care poezia lui Nichita Stănescu ne obişnuise pînă acum. Procesul metamorfozei apare deviat, cîmpul gravitaţional al eului este profund perturbat, geometria spaţiului de rezonanţă se deformează. Ordinei cosmice i se substituie mişcarea haotică, hazardul „germinaţiei". *Tema degradării unicului* îşi face astfel apariţia în viziunea poetului, metamorfoza e resimţită ca fenomen destructiv, risipă şi pierdere a unităţii originare: „O .risipire ! / Sumbră secesiune a întregului" *(Ibidem).* Un poem din *Epica magna,* de similară factură conceptuală, va numi acest fenomen de alteritate „adunarea prin îndepărtare" : întregul nu mai poate fi definit ca unitate de elemente solidare substanţial, ci se exprimă ca însumare mecanică a unor părţi divergente.

O paralelă deteriorare suferă şi celălalt motiv liric angajat în viziunea metamorfozelor, — *ochiul,*

privirea. Acel „cu mine însumi mă uit, folosindu-mă ca o privire", exprimînd o altă faţă a eului integrator, îşi găseşte acum complementul în astfel de versuri: „îmi închid pleoapele pînă la picioare, / ca şi cum aş fi un ochi. / Desigur, sînt un ochi. / Dar în orbita cui ?" *(Suprafaţă,* în *Obiecte cosmice).* Aparent nu s-a schimbat aproape nimic. Şi totuşi, întrebarea finală trădează o profundă mutaţie a viziunii: ochiul capabil să menţină altădată în cîmpul său de tensiune un întreg univers se înfăţişează el însuşi ca fragment înstrăinat de centrul originar, închizînd în sine întregul iluzoriu al unei lumi multiple, el e cuprins, la rîndu-i, într-o lume ierarhic superioară,
ale cărei dimensiuni îi scapă. Se degajă de aici, ca în cazul motivului liric al sinelui înstrăinat, acelaşi sentiment al devalorizării individualităţii, al pierderii identităţii : „Ochi mare, nu te vezi decît tu, / noi sîntem imagini rapide / curbîndu-ne atunci, acu, / şi rupţi ca raza în lichide. / ... / Şi ne-ntîmplăm, pierim, ne stingem, / pe irisul în contemplare, / dar nu-ţi sîntem priviri; ci ningem / în iarna ta, ochi mare, tu, ochi mare" *(Marele ochi al iernii,* în *Dreptul la timp).* Cen-tralitatea subiectului într-un cosmos posibil devine incertă şi, în general, tot mai redusă se dovedeşte a fi capacitatea sa de a se situa într-o geometrie deplin articulată a universului. Extrema disponibilitate pentru metamorfoză, permeabilitatea fără limite faţă de lumea obiectelor îşi are pandantul în sentimentul maximei labilităţi a propriei ordini a fiinţei. Eul „rămîne acelaşi purtător de trupuri", inert loc de trecere pentru mulţimea elementelor universului: „zăcut... pe-acest pămînt / şi mişunat de toţi eonii" *(Cîntec,* în *Oul şi sfera).*
Treptat, starea jubilatorie, entuziasmul şi „nerăbdarea cea mare" a ieşirii din sine şi a apelului lumii la metamorfoză se schimbă în negativul lor. „Nu uitaţi ce legături am eu cu voi / şi nu mă părăsiţi, / voi, acel altceva, mereu şi întruna / decît acelaşi mine însumi / mereu şi întruna" — rostea poetul într-o *Invocare* din *Oul şi sfera,* în care îşi deplîngea orbirea şi, ca atare, stagnarea spirituală : „Orbita mea e goală — adăuga — şi-n ea doarme / mumia unui faraon". Iar în altă parte se auzea ecoul aceleiaşi lamentaţii pe tema individualităţii stagnante, condamnate să rămînă veşnic identică sieşi, fără deschidere şi ecou în universul mare : „Cu mare mirare, cu mare / deznădejde mă regăseam tot unul / la sculare din somn, şi la sculare / din nefocul şi nefumul / frigului de a fi acelaşi mereu, / de a fi prins în laba de leu a destinului, / de greaţa de a spune întruna : eu şi eu şi eu / mereu între alţii şi alţii" *(Invidie).* Spaţiul eului apărea atunci ca loc al inertei, ireversibilei alterări a substanţei intime : „însuţi e de platină şi-ţi strepezeşte dinţii / însuţi înseamnă să pierzi, să faci greaţă, / ca şi grăsimea" *(Cîntec, ibidem).*
Ieşirea din sine, implicarea în metamorfoză, putea părea atunci o eliberare. în căutarea relaţiei cu exteriorul, „şinele căuta din sine să iasă", energiile comprimate în conglomeratul molecular al subiectului izbucneau exploziv în afară, imaginea „inimii mai mari decît trupul" anunţa acea benefică dilatare a lăuntrului cuprinzînd în sine universul întreg. Pe măsura „foamei (sale) de real", din substanţa cvasi-plasmatică a eului se năşteau organele cuprinderii, ale anexării la sine a universului exterior : „întind o mînă, care-n loc de degete / are cinci mîini, / care-n loc de degete au cinci mîini, care / în loc de degete / au cinci mîini" *(Elegia a Sţfid/M*Viziunea serial-germinativă atît de proprie moaelfilyn spaţial în discuţie, „asianismul" său îşi găseau la acest nivel expresia cea mai pregnantă. „Cu o mie de picioare alergînd oriunde", sau — în ipostază de „zeu indic" — cu o întreagă vegetaţie de braţe gata să cuprindă lumea—eul poetic se imagina totodată cu o faţă „cu o mie de ochi pe ea", ori purtător al unui trup în care se declanşează brusca germinaţie a privirii: „unul cîte unul / ochii din frunte, din tîmplă, din degete / mi se deschid" *(A treia elegie).* O poezie precum *Orologiu cu statui* (dar e numai un exemplu din multele posibile) extindea reveria proliferării ochiului la dimensiuni cosmice, într-o imagine halucinantă : „Pietrele deschid un ochi de piatră, / oasele deschid un ochi de os / Cîte-un bot au cîinii-n loc de ochi, şi latră / din trei boturi, generos. / E un schimb de ochi mereu în aer. / Ochiul de pisică trece-n frunze. / Frunzele

foşnesc cu dulce vaier / în orbitele pisicilor lehuze. / Eu rămîn cu pleoapele deschise, aburite. / Ochiul meu sticleşte-n turnul primăriei, / şi, deodată, simt cum prin orbite / cu un prunc în braţe-apar statuile Măriei" (în *Oul şi sfera).*
E o viziune ce se prelungeşte pînă în *Epica magna,* într-o nouă încercare de „sistematizare" a universului poetic, cu valoare demonstrativă. „Cel care a murit despre cel care nu s-a născut" (V. *Contemplarea lumii din afara ei)* aminteşte de „ochii care au început să crească anapoda / pe tot cuprinsul fiinţei noastre, / ochii din nări şi din degete, / ochii groşi din călcîie / precum şi ochii / pe care-i eliminăm tot timpul din noi / sub ciudata înfăţişare a cuvintelor / şi a strigătelor". în fine,

motivul *foamei de real* este dezvoltat, în stadiul său pozitiv, şi în regimul „imaginarului digestiv", ca asimilare organică, încorporare în sine a lumii externe, identificare cu spaţiul metamorfozelor. *Omul-fantă,* din ciclul elegiilor, este o asemenea întrupare simbolică : „el adulmecă existenţa / şi ia naştere lăsîndu-se / devorat de ea. /... / El este în afară pîntec / şi înăuntru gură cu dinţi. / Nu se ştie cine mănîncă pe cine". Dar despre participarea la viziunea metamorfozelor a temei *foamei de real* vorbesc şi motivele lirice centrale, la care am mai făcut apel : nu o dată *inima* şi *ochiul* apar, în imaginaţia insolită a poetului, ca *inimă* şi *ochi cu dinţi* — organe devoratoare marcînd brutalitatea dorinţei de asimilare, nivelul maxim de tensiune în raport cu o realitate ce se cere transformată în subordinea eului.

Pornind de la datele acumulate pînă acum, viziunea lui Nichita Stănescu apare organizată pe un sistem de simetrii ce-i asigură coerenţa internă, o tensiune
şi un ritm, o dialectică particulară. Numai urmărind această mişcare lăuntrică a poeziei sîntem îndreptăţiţi să vorbim despre ceea ce s-a intuit deja — cum aminteam la începutul acestui capitol — ca „viziune pulsa-torie", modelată oarecum ca „sistolă şi diastolă". Un motiv liric precum acela al *inimii,* oricît de important ar fi în configurarea spaţiului stănescian, nu e suficient singur pentru a-l defini. El rămîne, la urma urmelor, un element reprezentativ, însă ceea ce trebuie demonstrat este eventuala lui integrare, alături de altele, în ansamblul mai vast al universului imaginar. Şi, dacă e posibil, să se ajungă la acea „figură originară a obiectului sensibil" (Jean-Pierre Richard)[1], la un fel de model matricial al gîndirii poetice.

în privinţa motivului liric amintit, lucrurile apar cu suficientă claritate, de la impulsul iniţial, generator al unui spaţiu de rezonanţă, pînă la eşecul mişcării expansive, cînd inima redevine „zeitate a magneţilor" şi (cum se spune în altă parte) „gravitaţia se mută în mine". *(Ochiul* e solidar şi el acestei creşteri şi descreşteri, aşa cum am arătat deja: „respinsă" nu e doar *inima,* ci şi *privirea,* care nu se bucură decît o clipă de revelaţia lumii ce „se arăta fulgerător"). Altădată, tot la nivelul motivului liric al *privirii,* viziunea pulsatorie pare a se extinde la scară universală, imaginea lumii configurîndu-se în funcţie de o ritmică a contragerii şi dilatării alternative :

Îngheţa atit de brusc vederea şi lacul tot, incit sărea din maluri, iar cometa serii pe schiuri în lungire sta. Apoi se dezgheţa alît de brusc, îneît a te-neca-n străfunduri

[1] v. J.-P. Richard, *Studes sur le romantisme,* Ed. du Seuil, Paris, 1970, p. 179.

era firesc si-atdoma
acelor peşli zoirlili pe *prunduri.*
(Puls, în Necuvintele)

în *Lupta ochiului cu privirea,* din acelaşi volum, un „ochi în descreştere privind / de dinafară înlăuntru" corespundea mai vechii „vederi în acţiune", orientate în sens invers. în sfîrşit, angajînd de data aceasta motivul liric al *punctului,* izomorî în raport cu celelalte, poezia *Fel de sfîrşit* imaginează posibilitatea unei similare mişcări retractile dinspre sfera metamorfozelor către nucleul generator: „Adevărata mînă n-o întind. /... / Nu ating scaunul. / S-ar trage în sine însuşi / şi ar deveni un punct. / Nici prietenii nu mi-i ating. / Nici soarele, nici stelele, nici una. / Nu ating nimic. / Deşi urăsc punctul, Doamne, / locuiesc într-un
punct".

O asemenea alternare a mişcărilor de înaintare şi regresiune, succesiunea de plinuri şi goluri, de afirmări şi negaţii, de stări de echilibru şi dezechilibru poate fi descoperită însă la nivelul întregii viziuni, în dispunerea simetrică a situaţiilor simbolice ce se configurează în relaţia definitorie dintre starea de echilibru contemplativ şi cea de implicare în dinamica metamorfozelor. Iniţialului entuziasm al provocării sau doar al întîmpi-nării universului proteic de către un eu înzestrat el însuşi cu valenţe proteiforme îi corespunde un anume sentiment al deprecierii procesului transformator. Amintita invocaţie a legăturilor dintre subiectul poetic şi „acel altceva, mereu şi întruna / decît acelaşi mine însumi / merea şi întruna" ajunge să fie contrazisă de năzuinţa opusă, într-un moment în care eterna schimbare a măştilor se revelează drept monotonă, obositoare şi sterilă repetiţie : „Mă asemui cu un copac. / El are foarte multe braţe, / şi eu foarte multe braţe : / două
vizibile, o mie invizibile. / . . . / în curînd n-am să mă mai compar cu nimic. /..../ Atunci voi fi îngăduit / de prieteni, de duşmani şi voi schimba planeta // Astfel, mă voi pregăti aiurea, / să mă compar c-un lucru cu totul şi cu totul altul. /. . . / Apoi voi schimba iarăşi planeta / şi-aşa mai departe, / ce monotonie, doamne, dumnezeule 1" *(Mă asemui cu un copac,* în *Obiecte cosmice).* Mecanica

metamorfozelor este resimţită astfel ca o povară, iar dacă o poezie (deja citată într-un alt context), care desfăşoară viziunea unei lumi unde nu există moarte ci numai germinaţie infinită a făpturilor, se intitulează încă *Elogiu,* ea nu e lipsită de o nuanţă elegiacă : „N-am unde să mor. / Moartea este populată de fiinţe / . . . / Gîndesc un loc pustiu, / dar pustiul / e plin de fiinţe pustii". Paradoxal elogiu alunecînd în elegie : o elegie nu a solitudinii, ci a *imposibilităţii* ei, a preaplinului existenţial revărsîndu-se haotic şi anu-lînd, în faţa „rînjetului" cosmic, setea de repaos a fiinţei. Intrarea în lanţul întrupărilor succesive, departe de a mai însemna o eliberare din limitele eului, este interpretată ca damnare, în virtutea unei legi implacabile care forţează substanţa unică a universului să se fragmenteze în forme a căror stabilitate e relativă şi provizorie. Lungul poem didactic, *Metamorfozele,* din *Epica magna,* dezvoltă tocmai o astfel de parabolă a migraţiei substanţei universale în multiplicitatea ipostazelor existenţei. Ca să poată fi „suportată", condiţia feno-menal-fragmentară este învestită cu o anumită putere mimetică, de identificare cu seria în care se încadrează, — paleativ menit să atenueze spaima ruperii de totalitate : „Ca să nu mă distrug din spaimă / în fiecare secundă / am fost lăsat să fiu / oricine, altcineva. / . . . / Deodată, la Pol, am fost urs. / Şi memoria urşilor mi s-a dat / ca să mi se pară firească starea de urs. /. . . / Şi ca să nu mă fac nisip, de mirare, / piatră fiind, /

memoria pietrelor mi s-a dat". Succesiunea metamorfozelor, — „fiind tot timpul, unul — altul, — / şi altcineva fiind mereu, / singuratecul care este" — poate fi calificată, în această perspectivă, ca „brutală stare de a fi", deşi, unele versuri cu caracter de laitmotiv tind să pună o anume surdină sentimentului elegiac: „Există o singură viaţă mare / la care noi participăm".

Tot o funcţie devalorizantă relativă la procesul metamorfozelor, ce se manifestă şi ea în poziţie simetrică faţă de o atitudine afirmată anterior, are şi motivul liric al *greţei.* El corespunde, în negativ, *foamei de real,* constituind totodată reversul celeilalte *greţe,* de individualitatea stagnantă, pe cale de a se „altera". „însuţi înseamnă să pierzi, să faci greaţă / ca şi grăsimea" — citeam într-un *Cîntec* din *Oul şi sfera* — în timp ce alte poeme, ca *Foamea de cuvinte* sau *Arta scrisului,* vorbeau despre o foame enormă de lucruri şi sensuri. Dar în aceeaşi carte poezia intitulată *Greaţa* răstoarnă perspectiva, opunînd imaginea caricaturală a saturaţiei de formele şi înţelesurile realului multiplu. Organele altădată „înfometate" expulzează fosta hrană, — *greaţa de unicitate*[1] *devine greaţa de multiplu* : „vomită ochii vechi vedenii / mîncate tot de-a valma şi mirat. / Vomită nara mirodenii / pe care-n timp le-a respirat. // Timpanul alb vomită muzici / pe care sarea nu a nins, / şi pielea vechi pipăituri vomită / care-n burice i s-au prins". Simplă contradicţie ? — Desigur, nu, ci necesară complementaritate într-o dialectică specifică a viziunii poetului. Aşa cum prelungirea stării de inerţie a eului devenise la un moment dat insuportabilă, tot aşa, excesul asimilării lumii obiectelor atinge un punct ce interzice o nouă acumulare şi cere radicala schimbare de atitudine.

în acest caz ea va însemna regăsirea ipostazei „ascetice"

[1] V. Cristea, *Op. cit.,* p. 83. 102

a subiectului, întors simbolic la starea Unicităţii nedespicate, a purei existenţe în sine :

această neconlinuare de-a fi perpetuul copil
născut fără de gură, fără de dinţi la pleoape şt urechi, făctnd cu sine, şinele întruna de nemaidespărţit perechi.

în strînsă relaţie cu această atitudine repulsivă faţă de „consumul" haotic al obiectelor în proliferare (o imagine grotescă a foamei universale o vom regăsi şi în *Contemplarea lumii din afara ei,* din *Epica magna* : „toţi se mănîncă pe toţi / . . . / Zgomotul caracteristic / este acel al fălcilor mestecînd / .. . / Putem deduce, însă, că toate au un lucru comun / şi anume burta, stomacul") apare tema *izgonirii sinelui,* a fragmentării şi „ieşirii din sine" ca degradare a unităţii originare a fiinţei. Pornind de la o sugestie biblică, poetul construieşte în *Izgonirea din rai* un mit ce nu e fără contingenţă cu viziunea platoniciană asupra lumii arhetipale a Ideilor şi cu prezumţia că, faţă de aceasta, universul material n-ar fi decît o imitaţie palidă : „Fără-de-greutatea-absolută / şi-a izgonit şinele bolnav. / . . . / Fără-de-gre-utatea, / ea, / l-a izgonit pentru că o *îngîna"* (subl. n.). Dar dacă „îngînarea" este ea însăşi un semn al degradării şi devalorizării „originalului", ea semnifică şi intrarea în *lumea schimbării,* — o metamorfoză ce nu e progres şi perfecţionare, ci decădere din starea pur spirituală („fără de greutatea absolută") în formele provizorii ale lumii fenomenale : „A venit pe Ararat / şi cum a venit s-a schimbat. / . . . / Pielea lui ca trandafirul / zdren-ţuindu-se sub sine / a născut zefirul. // Ochiul lui de albastru ce era, — / de greutatea privirii s-a făcut Mar-

marâ. / Vinele / i-au plîns colinele / Inima fără icoane / s-a stors în Amazoane. / . . . / Tot ce e apă

curgătoare / e trupul lui în închisoare. / Tot ce e apă sălcie / e sprinceana lui vie. / Oceanul numit Pacific / e lăbărţarea fostului buric". De aici, refuzul, exprimat în altă parte, al despărţirii de unitatea originară protectoare, dorinţa de a amîna încorporarea în realul proteiform ; variantă a barbienei nostalgii a increatului: „Sînt aşteptat de îngerul cu carte, / sînt aşteptat de cifra patru mii / şi de întreg sînt aşteptat, de parte, / de ieniceri şi de spahii / . . . / Sînt aşteptat, dar eu nu vin, / mai stau, o, mai rămîn o clipă, / miros şi gust, verde venin, / la tine, doamne, sub aripă" *(Arta poetică,* în *Necuvintele).* Dar lumea perpetuei, implacabilei metamorfoze suferă o adevărată „umilinţă", aşezată fiind faţă în faţă cu absolutul, cu puterile spiritului pur, nesupus tempo-ralităţii. Prezenţa simbolică a *îngerului* instaurează în poezia lui Nichita Stănescu o confruntare menită să pună în lumină tocmai precaritatea existenţei umane şi a universului său nestatornic, dar mai ales dezordinea haotică a acestuia şi incapacitatea spiritului limitat de a se orienta în ea. Dacă *A unsprezecea elegie* făcuse oarecum ecou apelului rilkean la glorificarea în faţa îngerului a umilei dar autenticei, în simplitatea ei, lumi a lucrurilor, la acest nivel al viziunii pare mai curînd valabil avertismentul din a opta elegie duineză : „pe el (îngerul) nu-l poţi uimi cu simţiri grandioase". Nota ludică dominantă bunăoară într-un volum ca *Măreţia frigului* (1972) accentuează sentimentul precarităţii fiinţei în faţa îngerului care se joacă cu puterile omului, probîndu-le mărginirea. în universul multiplu, spiritul uman se dovedeşte incapabil să distingă autenticul de neautentic, adevărul de minciună : „— Sunt cinci arbori în faţa ta / dar numai unul este adevărat. / Care-i dintre ei ? Care ? // — Sunt cinci oglinzi dar

numai una / îţi oglindeşte chipul. / Care-i chipul tău ? Care ?/.../ (îngerul serii mă hărţuieşte întruna / cu întrebările lui friguroase)" *(Frigul, sau a doua confesiune a răului visător).* Mai mult, dacă îngerul e în stare să realizeze metamorfoza pozitivă a omului („schimbarea la faţă"), aceeaşi experienţă, încercată de subiect asupra regnului imediat inferior, se soldează cu un eşec lamentabil. Aşa cum altădată „şinele bolnav" îngînase „fără-de-greutatea-absolută", fiinţa umană imită îngerul în demersul său transfigurator. Metamorfoza nu se realizează însă, şi ceea ce rămîne este doar starea de perplexitate în faţa misterului, imposibilitatea comunicării în alte coduri decît cel fixat omului o dată pentru totdeauna. în viziunea ludică a poetului, situaţia nu e lipsită de o anume ironie : „ ... la miezul nopţii / vine îngerul. // El îmi va spune : / Am venit să te schimb ! / Schimbă-mă, am să-i spun. / Şi el mă va schimba. // După aceea, eu mă voi duce la cal / şi îi voi spune : / — Calule, am venit să te schimb : / — I-ha, îmi va răspunde el, / iar eu n-am să înţeleg dacă trebuie / să-l schimb / sau dacă el vrea să-l schimb // Şi n-am să înţeleg dacă eu sînt pentru el / ceea ce este îngerul pentru mine. / —Am venit să te schimb, calule. / — I-ha, I-ha, îmi răspunde calul" *(Schimbarea la faţă).* Extrema acestei atitudini devalorizante se exprimă, în cadrul aceleiaşi relaţii simbolice, în desconsiderarea şi repudierea a înseşi existenţei umane ca inaptă pentru viaţa spiritului. Perspectiva ironic-ludică se păstrează : „A venit îngerul şi mi-a zis : / — Eşti un porc de cîine, / o jigodie şi un rît, / Pute iarba sub umbra ta care-o apasă ; / mocirlă se numeşte respiraţia ta ! / — De ce, i-am strigat, de ce ? / — Fără pricină !" *(Al meu suflet, Psyhee — în dulcele stil clasic).*

Elogiul metamorfozei, apoi devalorizarea ei îşi găsesc complementul în ceea ce am putea numi *nostalgia unicului.* Resimţită în cele din urmă ca o damnare, necontenita succesiune de mereu alte ipostaze ale eului confundat cu realul multiplu tinde a fi negată în numele individualităţii stabile, incoruptibile la tentaţia schimbării. Un simbolic apel *Către soldat* (din *Măreţia frigului)* se constituie în replică la viziunea eului proteic, desfăşurată în imaginile „asianice" anterioare: „Vor veni în faţa ta / urlînd şi strigînd / Avem patru mîini fiecare, avem patru mîini; / nu-ţi aduci aminte / cum ai zis că ai vrea şi tu / să ai patru mîini ?/.../ Soldatule, tu să stai drept. / Nu-ţi scoate arma de pe umăr şi nici / baioneta din teacă. / Atîta îţi zic s Descurajează-i ! / Descurajează-i !" Iar în altă parte, viziunea spaţiului plasmatic, în care era numit cîndva un ideal al comunicării osmotice a elementelor universului, apare sub semn negativ : indistincţie haotică ameninţătoare, de care făpturile reuşesc cu dificultate să se desprindă, păstrîn-du-şi geometria iniţială : „într-o mare de plasmă *J* se balansează o pasăre. / Ea care este a aerului, / acum *j* în altă stare, în altă culoare, / în altă mişcare, — acum/ trebuie să fie cu totul alta, acum, /. . . / Se zbate pasărea într-o mare de plasmă / ca să-şi păstreze graniţa aripii / şi firea ..." *(într-o mare de plasmă — în dulcele stil clasic).*

în prelungirea unor astfel de atitudini, *învăţăturile cuiva către fiul său* din *Epica magna* preconizează opoziţia la mişcare, în numele conservării individualităţii: „Nu te grăbi să alergi. / Stai locului I / Chiar şi miezul fierului / curge leneş prin lăuntrul fierului. // Uită-te la fier şi aseamănă-te lui I" Nimic mai

îndepărtat de lamentaţia de odinioară pe tema limitelor, oferită de
106
„trupul strict marmoreean / şi obişnuit doar să moară" I O asemenea strictă alcătuire este, dimpotrivă, evocată nostalgic, reconsiderată în contextul schimbat pe care îl propune devalorizarea metamorfozei. Se afirmă în felul acesta o variantă a atitudinii de refuz faţă de excesul mişcării fenomenale şi curgerea ei haotică — elogiul formelor clasice, al limpezimii şi armoniei geometrice a fiinţei. încă în *Dreptul la timp,* o poezie precum *Artemis* echilibra înclinaţia spre exaltarea universului germinativ printr-o deschidere către simplitatea figuraţiei antice a umanului: „Ea (Artemis) vede zigzaguri numai de stea / şi gîndeşte ca iarba, în linii". Şi tot acolo, în faţa varietăţii fenomenelor, poetul are nostalgia unui univers supus rigorilor geometriei, reductibil la figurile şi liniile pure : „Totul ar fi trebuit să fie sfere, / dar n-a fost, n-a fost aşa . . . / Totul ar fi trebuit să fie linii, / dar n-a fost, n-a fost aşa" *(Despărţire de o vîrstă).* Pierderea unei asemenea geometrii devine semnul degradării şi al ruinei eului: „Fără sferă şi romb în ruine / fumegător îmi e chipul" *(Autoportret în a patra dimensiune,* în *Obiecte cosmice).*
E interesant de observat că acest ideal „clasic" nu apare în poezia lui Nichita Stănescu exclusiv în evocarea unor forme modelate de o geometrie austeră. Cel ce mărturiseşte în *Laus Ptolemaei* că nu-i este dor de idei ci numai de lucruri evocă şi o altfel de antichitate — cea atică, reprezentată chiar de Ptolemeu sau Eu-clid — deschisă spre armonia realului dat, surprins în perfecţiunea formelor şi ritmurilor sale. Din lumea metamorfozelor, oricît de instabilă în dinamica sa, „grecul" ştia să reţină splendoarea individualităţilor împlinite, consonanţa tuturor făpturilor şi fenomenelor din univers. De aici, regretul poetului de *a nu fi grec :* „Cînd se împodobesc în jurul seminţelor / merele cu divina carne de măr / şi vîntul le face să fie rotunde, / îmi pare
107
râu şi mi-e jale / că nu sînt grec. / . . . / Cînd sunt, cînd exist, cînd de acestea două nu-mi pare rău / mi-e jale că aş fi putut să fiu grec / dar nu sunt" *(Iar nu barbar, In dulcele stil clasic).*
însă de cele mai multe ori reversul (şi remediul) dezordinii obiectelor în metamorfoză îl constituie aici o anumită austeritate şi asceză pe care fiinţa obosită de schimbare şi-o impune ca pe o rigoare necesară împotriva dezagregării. Spaţiului „meridional", al universului etern-germinativ i se opune atunci simbolicul teritoriu „septentrional" al Hiperboreei, în care supremaţia organicului supus mişcării infinite este înlocuită cu aceea a strictei geometrii ordonate de intelect. „Zonă mortală a mai marilor minţii" — cum e definită în *Elegia a opta* — Hiperboreea reprezintă locul de refugiu din faţa pericolului excesivei fragmentări şi instabilităţi, în care fiinţa se poate recupera pe sine ca unitate, ca individualitate. Căldurii favorizînd germinaţia i se substituie elogiul „măreţiei frigului", justificat tocmai ca anulare a procesului metamorfozei: „O, frig, o, tu, putere mare / a lui unu în nerepetare !" *(Pastel de iarnă,* în *Măreţia frigului).* Un *Strigăt de fericire* din *Epica magna* conţine, în acelaşi sens, interdicţia adresată : „copii(lor) / care din trupul nostru s-au născut" ! „Să nu mai facă ei greşeala noastră / . . . / şi *nici grăunţe să nu pună în himeră"* (subl. n.).
„înspre zăpadă totul ! La gheaţă şi la urşi !"— sună un vers dintr-o poezie care marchează o semnificativă mişcare de respingere a lumii obiectelor în favoarea austerei ipostaze a luptătorului obsedat de frigul Ideii: „Zvîrlire de obiecte prin aer către Nord, / de braţe inutile, de avioane rupte / în crivăţul pe care îl încord / ca pe un arc menit să lupte. /. . . / O, totul se azvîrle spre Nord, să facă loc / în jurul nostru, liber, sub sori iconoclaşti " *(Plonjeu,* în *Obiecte cosmice).* Nu sînt greii.
108
de recunoscut aici „sorii de ger" ai lui Ion Barbu, poet cu care Nichita Stănescu are profunde afinităţi. Căci dacă viziunea acestuia din urmă primeşte o înfăţişare dialectică, prin coexistenţa unor atitudini diverse, cu caracter complementar, e tot atît de adevărat că — cel puţin într-unui din momentele acestei particulare dialectici — se manifestă acel conflict dintre lumea fenomenelor înscrise în „roata" duratei şi aceea, cvasi-imuabilă, de o statornică, indestructibilă geometrie, a Ideii. Dacă va accepta totuşi mişcarea germinativă, poetul o va face acum doar într-un sens care o neagă practic, ridicînd-o într-un plan ideal. „Oul dogmatic" barbian se regăseşte aici ca posibil model, germene al unei lumi născute sub semnul înaltei spiritualităţi. Dar prin aceasta el se opune, în fapt, viziunii metamorfozelor succesive. Invocînd o instanţă intelectuală supremă, poetul deplînge absenţa acelui germene pur spiritual, limitarea condiţiei umane la o dinamică a succesiunii: „Nu pot alerga decît ca patru după trei, / ca sunetul de greier după greier. // Tu, mare proprietar de creiere ce eşti / tu, care alergi numai înaintea ta, / tu, nefirescule între fireşti / trăiri, de pururi altceva. *j... I O,* nu există nici un ou / din care să se nască / lumea trăită rău, din nou / în lumea cea visată şi cerească" *(Egg,* în *Laus Ptolemaei).*

în directă relaţie cu *îngheţul* şi *frigul* hiperboreene, ca instrument de recoagulare a geometriei deteriorate a eului, se manifestă înclinaţia pentru reintroducerea în circuitul simbolic a *elementului mineral,* prezent, în alte contexte, încă din *Sensul iubirii* ori *O viziune a sentimentelor.* Atributele semnificative ale mineralului fuseseră, în acea etapă a creaţiei, cele legate de capacitatea sau incapacitatea de reflexie sau reverberaţie — luminozitatea, transparenţa, vibrativitatea, opacitatea, friabilitatea etc. — în timp ce, pe măsură ce tema li-

rică a *germinaţiei* se impune în chnpul vizionar, minera-Ijtatea obiectelor contează tot mai mult ca semn al opoziţiei faţă de mişcarea formelor şi, implicit, al durabilităţii obiectului. în spaţiul de rezonanţă al *inimii,* consistenţa şi stringenţa geometrică a *pietrei* putea fi piisă sub semnul procesului general al metamorfozei, (jefinibil în primul rînd prin dinamica sa, prin refuzul fixităţii lucrurilor. „Decade piatra în inima mea, / râmîn în centrul unor imagini care se schimbă" — se spunea în poemul *Andru plingind,* din *Obiecte cosmice* — jar în alte texte, de orientare similară, solidităţii obiectelor li se substituia lichiditatea sau evanescenţa : „privirea ei topea zidurile", oraşele se ridicau ca norii, o lină topire de lumi ale gheţii" era simţită ca semn al primelor transformări provocate de tensiunea afectivă. Devalorizarea metamorfozei şi căutarea unui nou echilibru învestesc *mineralul* cu valori pozitive. Geografie stăpînită de Idee, Hiperboreea este şi „loc al naşte-rilor de copii de piatră / din care sculptaţi sînt doar sfinţii" ; un *Raid în interiorul pietrelor* (din *Obiecte cosmice)* caută „structurile fixe", invocînd „plictiseala" şi „spleenul" obiectelor, refuzul ieşirii din sine, „monotonia" identităţii, altădată repudiată. în „aerul pietrificat" inima e simţită ca o „planetă străină", în prim plan trece necesara încremenire, ca o garanţie a duratei geometriei originare. *Cîteva generalităţi asupra viteza* (în *Laus Ptolemaei)* pune în ecuaţie elementul mineral şi organicul, dînd cîştig de cauză celui dintîi, superior ca dimensiune spaţială şi temporală : „Viteza de existenţă a unei pietre / e mai lentă decît viteza de existenţa / a unui cal. // Dar piatra vede soarele şi stelele / iar calul vede cîmpul şi iarba, *j... I O* mumie de faraon e o bucată de piatră. / Faraonul de carne a văzut ggiptul / Faraonul de piatră vede Cosmosul". „Ideile sunt un fel de piatră" — adaugă poetul, cu o expresie
insolită dar deplin subordonată logicii interne a viziunii sale. Iar mai departe, extinzînd simbolistica mineralului : „Oasele sînt cîrji interioare, / ele susţin carnea şi nervii / dar sînt mai prietene şi mai apropiate pietrei"[1], însuşi discursul poetic este supus, ca la o probă de rezistenţă şi de durabilitate, comparaţiei cu piatra: „Eu îţi arăt cel mai frumos lucru al meu / adică versul, chiar versul ţi-l arăt / şi te întreb / crezi tu că seamănă cu o piatră, crezi tu ?" *(Arătarea pietrei,* în *Măreţia frigului).* Dincolo de multiplicitatea formelor perisabile, pe care uneori le susţine, dăinuie elementul mineral: „Pînă la urmă rămîne doar osul /. . . / al cărnii şi-al vinelor drept Dumnezeu" — în timp ce, la nivelul vorbirii, ceea ce se conservă supravieţuind metamorfozelor este verbul originar, asimilat în mod semnificativ aceleiaşi mineralităţi, — *osului, pietrei,* sau *gheţii* : „Pînă la urmă rămîne «a fi» /care-i alb, care are fibula ninsă" *(Cîntec,* în *Obiecte cosmice).* Elementul mineral este, pe de altă parte, singurul capabil să confere o limită structu-rantă, o ordine geometrică lumii incerte şi în risipă. în faţa ei, subiectul simte nevoia constrîngerii şi imobilizării formelor în mişcare, a fixării unor repere sigure, care să facă posibilă înţelegerea : „Să pui capcane, laţuri şi curse / şi mai presus de toate să pui / orbite înalte, de os, / întru întîmpinarea / ochilor singuri şi plutitori / prin aerul de dinaintea zorilor" *(Testament,* în *Obiecte cosmice).* Unul din cele mai frumoase poeme din toată creaţia poetului poate creiona astfel o foarte pură imagine a ascezei, de un suav hieratism „bizantin", punînd încă o dată în contrast — într-un discurs ce mizează pe efectul unei naivităţi mimate — lumea

[1] „Poeticii mineralului" la N. Stănescu li consacră un studiu nuanţat Dan C. Mihăilescu : v. *O poetică a mineralului,* în *Echinox,* 1976, nr. 5 - 6, p. 10 - 11.

organicului (chiar dacă e şi ea de o mare frăgezime) cu aceea a neprihănitei, distantei spiritualităţi: „A mirosi o floare este / un fapt de mare ruşine . . . / E ca şi cum de propria ta mamă ţi-ai apropia / nările .../.../ Noi, pudici şi îndepărtaţi / şi cu mirosurile rupte stînd şi drepţi / pe scaune de piatră şi cu cărţi în mîini, / doar cu privirea mirosim — şi-atît, / şi-ndepărtaţi / şi albi de primăvară, puri, / şi înţelepţi" *(A mirosi o floare,* în *Oul şi sfera).*

Izomorf în raport cu cele analizate pînă acum este şi cuplul simbolic contrastant *veghe—somn.* Cel dintîi se raliază spaţiului „hiperborean" şi universului geometric dominat de Idee, al doilea corespunde lumii metamorfozelor, dispersiei haotice a elementelor. La acest nivel al viziunii sale, cînd poetul

valorifică pozitiv îndeosebi elemente ale regimului diurn al imaginarului, *noaptea* şi *somnul* sînt puse sub semnul confuziei stihiale, al pierderii identităţii: „nu, să nu adormi, cine ştie / dacă ne vom mai trezi / şi unde / şi cînd ne vom trezi / şi-n care trup". Singură starea de veghe poate pune stavilă fluxului ameninţător al metamorfozelor: „Să nu te stingi, să nu laşi alt eres / să-ţi dea o altă formă frunţii, / să-ţi ningă înţelesuri fără înţeles / ierburile, iederile, munţii" *(Cosmogonia sau cîntec de leagăn,* în *Laus Pto-lemaei).* Dar în acelaşi poem e sugerată şi o limită a stării de veghe, punct maxim de tensiune a lucidităţii ascetice, de la care începe oboseala, epuizarea, silnica revenire la dispersia elementelor scăpate din „capcanele" geometriei impuse de intelect: „Nu adormi. Rămîi cu mine. Să nu adormi, / pînă cînd oboseala va înfige în tine dinţi / jertfindu-te unor idoli enormi / şi verzui şi sfinţi. /. . . / Pînă cînd veghea, pînă cînd oboseala / se vor face iarbă şi trunchi de pomi. / Hei-ho, pînă cînd, susurînd, Kalevala / se va sparge-n eoni". Momentul în care poetul invoca apariţia îngerului care să-l sal-

veze din starea haoticei metamorfoze („cum stau zăcut pe-acest pămînt / şi mişunat de toţi eonii") e din nou actual, însă de data aceasta la capătul celeilalte experienţe, a veghei ascetice în teritoriul hiperborean. (îngerul însuşi era, cum ştim, o fiinţă a frigului !). Se impune în felul acesta, încă o dată, ritmul alternativ, „pulsatoriu", al viziunii stănesciene: elogiul „măreţiei frigului" este şi el provizoriu. Starea de echilibru contemplativ, în care geometria fiinţei şi a universului fusese restabilită, trebuie să cedeze locul unei noi mişcări compensatorii. *Nostalgia unicului se schimbă din nou în suferinţa unicităţii* şi, implicit, într-un înnoit impuls spre metamorfoză. Elevul Geometriei („Geometrie, noi sîntem elevi") reînvaţă acum, la începutul altui ciclu, lecţia unei prea puţin ordonate alcătuiri a lumii. (3PoemulOn/ec *de scos apadin urejMj4mLaus Ptole-maei,* ajungea — dincolo de aparentul elogiu al concretului fenomenal, în perspectivă „ptolemeică" („niciodată nu mi-a fost dor de vreo idee, / ci numai de un măr sau de un mers de fată / sau de o după-amiază"), — la o deschidere nostalgică spre orizontul hiperborean dominat de intelect. Scoaterea apei din urechi — eliberare de limitele cunoaşterii pur intuitive, ale trăirii exclusiv senzoriale — trebuia să sfîrşească în pragul unei lumi a esenţelor, friguroase esenţe, îngheţînd metamorfoza : „Ah, să cadă peste mine, / frigu-n boaba de ciorchine, / cum decade dusă-n vin / via, vie în declin". Geografie înspăimîntătoare pentru fiinţa anteică a poetului („Curcubeu-beu / spaima lui Anteu"), dar care nu e mai puţin fascinantă în utopia ei: „Dac-aş pierde din ureche / sunetul — umbra pereche / lumi-

lor şi morţilor / zilelor, nezilelor, / orelor, neorelor / şi chiar nesecundelor / lepădat de apa care / ţine peşti în ea ca-n mare ? /. . . timpanul mi-ar sta femeie / gravid numai de idee". De la viziunea universului ca un conglomerat de latenţe gata să germineze exploziv, se trece la extrema celeilalte „graviditǎţi" promiţătoare de existenţe pur spirituale, întru Idee : punct de întîl-nire cu motivul liric al *veghei* — ea însăşi „gravidă de lucrurile lumii", cum se exprimă poetul în altă parte, dar veghe— tensiune, care concentrează şi disciplinează multiplul în unitate, spre deosebire de *somnul* propice invaziei dezordonate a obiectelor în schimbare.

Treptat, starea de veghe, asceza ideală, încep să fie resimţite ca un „fel de sfîrşit" — ca să preluăm titlul unui poem ce imagina posibilitatea stingerii lucrurilor ca retragere în *punctul iniţial.* Iar dacă urmărim cu atenţie ritmul interior al viziunii poetului, vom observa că de fapt, din noul unghi de vedere ce tinde să devalorizeze ipostazele statice ale eului, concentrarea în Idee apare ca o *retragere din cîmpul metamorfozelor,* însă marcată de un semn negativ. „Foamei de real" ca expansiune a eului către lumea multiplă sau ca asimilare a acesteia spaţiului subiectiv, îi corespunde acum, într-o nouă dispunere simetrică (sau, poate mai exact, e vorba de situarea pe un nivel superior al spiralei dialectice), o altă „foame", subiectul asimilant schim-bîndu-se în contrarul său, devenind obiect asimilat. Astfel apare, în îndrăzneaţă viziune a poetului, ipostaza „ideii cu gură", a intelectului devorator — zeitate abstractă, monstruoasă, ameninţând făptura de carne şi sînge şi sfîrşind prin a o distruge : „Eu sînt mîncarea / unei fiinţe. // Sînt devorat. Ultimele / le aud sfărîmîn-du-i-se-n dinţi / cuvintele mele, / ca nişte oase ale foştilor părinţi" *(Ideea cu gură, m Obiecte cosmice.).* Iar în *Căderea oamenilor pe pămînt,* din acelaşi ciclu, constru-

ind imaginea treptelor unui purgatoriu sui *generis* al fiinţei, poetul încearcă teroarea aceleiaşi devorări de către Idee, spaima ultimei revelaţii plătite cu sacrificiul existenţei proprii — o spaimă ce nu e străină de cea resimţită în finalul elegiei a treia, soldată cu „recăderea înstărea de om". Numai că acum

o asemenea întoarcere în sine şi printre lucruri este rîvnită ca o salvare din moartea eului pîndit de neantul abstracţiunii: „înhămat sînt / la un car abstract. / Scade trupul meu pe măsură ce / se umflă în mine / măştile rîzînd şi plîngînd ale cuvintelor. // Cad în noţiunea de genunchi / şi mă rog de voi: / nu mă lăsaţi singur şi pradă / gurii care în loc de dinţi / are statui, / gurii imense pe a cărei limbă de piatră / mă aflu. // Sînt mîncat. / Simt. / Foamea şi-a făcut patul / în existenţa mea. // A adormit. / Aici. / Visează pîini abstracte. // Nu mă lăsaţi singur. // Se arată întruchipările şi apariţia / sferei. Naşterea, apogeul / şi moartea".

Astfel interpretată, existenţa întru Idee, retragere din lumea metamorfozei, concentrare în sine şi chiar anihilare a eului în profitul generalităţii abstracte — e privită ca o nouă limitare. Substanţei stagnante a subiectului, pe cale de a se altera tocmai din exces de stagnare, îi este echivalentă în acest moment rigiditatea geometriei intelectuale a fiinţei — „încreierarea îngustă". De aceea, noul impuls dinamic va fi cel al reluatei ieşiri din sine, în cadrul aceluiaşi model imaginar : proteicul „zeu indic" de altădată reapare, însă acum ştiuta germinaţie a organelor îşi găseşte terenul fertil tocmai în „creierul cu ochi privitori", a cărui încremenire încearcă s-o distrugă. Inima tentaculară din mai vechile poeme devine aici creierul tentacular, Ideea ce încearcă să reia contactele cu universul negat anterior : „Creierul scotea din el mîini, / foarte multe mîinî, de toate mărimile, / de toate vîrstele. / . .. / Creierul

scotea din el mîini. / Creier de om singur. / Creier de om înstrăinat" *(Creierul scotea din el miini* în *Obiecte cosmice).*

Are loc aşadar o nouă deschidere a ciclului. Drumul de la metamorfoză la contemplaţie cunoaşte şi sensul contrar — de la starea contemplativă către multiplul fenomenal. Viziunea „pulsatorie" se justifică încă o dată : „spaima lui Anteu", de a nu se desprinde prea mult de pămîntul regenerator, îl face să coboare, iarăşi şi iarăşi, în lumea palpabilă a obiectelor în mişcare. Atitudinii imediat precedente, ce putea fi definită sub semnul nostalgiei unicului, îi urmează contrarul ei, — *nostalgia multiplului :* joc al alternanţelor, pe care diversele măşti ale eului configurate în *Elegii* îl reliefează în toate articulaţiile sale. „Spirala" viziunii, ordonată de o dialectică proprie, se desfăşoară astfel de la totalitatea originară însumată în punctul germinativ, la spectacolul metamorfozelor provocate de energiile eului în expansiune, — şi de la aceasta, printr-o nouă mişcare de totalizare, la noua calitate a *unicului* ca depăşire a fenomenalului proteiform în Idee, la necesara întoarcere către dinamica inepuizabilă a realului. Itinerar mereu deschis, conferind viziunii lui Nichita Stănescu atributul perpetuei deveniri.

l *l Ptolejnnpi* schematizează, într-una din " ii di lii

vq.pmul *lduş Ptolejn* schemt, secţiunile sale, in""coTrtifiuarea demonstraţiei din elegii, această traiectorie, atunci cînd pune în joc foarte specifica alternanţă dintre *contemplare* şi *criza de timp,* dintre perspectiva abstract-raţională şi distantă asupra lumii — şi *bunul simţ,* trăirea senzorială, în concretul realului dat. Sînt ipostaze complementare, puncte de maximă sau minimă tensiune în relaţia eu-univers, cu neputinţă de absolutizat, căci izolarea lor artificială ar contrazice însăşi ideea de mişcareS/Or, aşa cum s-a putut vedea de pe acum,Nj(yiziunea poetului nu poate

să-şi reprezinte „stările de suflet" în termeni materiali, cvasi-corporali, chiar atunci cînd aceste „substanţe" au atributele transparenţei şi imponderabilului. „Emoţiile", „sentimentele", „stările de spirit" şi mai ales „cuvintele" sînt asemenea actori simili-mitici, într-un spectacol sui enerisresupunînd conflicte şi concilieri, mişcări expansive şi retractile, de atracţie şi respingere. Gradele de reificare sau personificare sînt diferite în diversele etape ale operei-rigiditatea conceptuală a alegoriei e în genere evitată/fpoetul preferind de cele mai multe ori o relativă indeterminare a imaginii, lăsînd un spaţiu de joc pentru fantezie, asigurînd o mare libertate de mişcare acestei particulare materii plasmaticesusceptibile de modelări şi "metamorfoze infiniteXnfresigur, emoţiile colorează sau decolorează lumea, stările de spirit dansează, sentimentele se pot înfăşură în jurul obiectelor, cuvintele sînt albastre, au consistenţa mineralelor sau inconsistenţa aerului, raza privirii străbate lucrurile, se reflectă sau refractă în ele, creierul poate avea mîini, ideea e cu gură, verbul *a fi* are fibula ninsă, cutare cuvînt poate deveni interlocutor în misterioase dialoguri. Stările aşa-zicînd de agregare ale unor atari „elemente" refuză staticul, încît asistăm la o permanentă transformare a lor, într-un spaţiu „şi el mereu în mutare"Y Ceea ce se impune în ultimă instanţă privirii nu e un "precis tipar obiectual, o perfect conturată înfăţişare de factură animistă, cît imaginea în mişcare a unui spaţiu al disponibilităţii imaginative absolute, oferit unui (sau creat de un) subiect capabil să genereze o infinitate de ipostaze şi

de relaţii/XCăci marea obsesie a poetului este reuşita sau posibilu°eşec al punerii sale în comunicare cu lumea şi — încă într-o şi mai mare măsură — aceea a dominării unor forţe adesea obscure, conţinute fn chiar masa limbajului. Creator de factură intelectualis -

tă, *poeta faber* ca mai toţi moderni/ Nichita Stănescu imaginează totuşi ca un romantic.ADacă se deosebeşte radical de un Nicolae Labiş, care, în imediata apropiere, perpetua modelul romantic al relaţiei eu-univers, afirmîndu-se ca „spirit al adîncurilor" solidar cu puterile ascunse ale naturii şi „distilîndu-le" în ritmica solară a unei existenţe armonioase, autorul *Obiectelor cosmice* substituie cosmosului natural o lume a cuvintelor, *care se comportă însă, în multe privinţe, ca natură.* Distanţarea reflexivă, libertatea gesticulaţiei ludice a constructorului şi inventatorului inepuizabil nu exclude acel complex de sentimente în faţa „tainelor existenţei" (aci : limbajul devenit fiinţă, o fiinţă dependentă de subiectul creator, dar impunîndu-şi adesea în faţa acestuia legile proprii). „Puterile lumii şi ale vieţii" trec în cuvinte, „intuiţia substanţialistă" se afirmă plenar, — şi vom avea ocazia să observăm, dezvoltînd unele sugestii deja avansate în capitolele precedente, un anume paralelism între modelul „lumii obiectelor" şi cel care organizează această particulară „materie" a limbajului. Dacă la poetul nostru natura nu mai este „un templu ai cărui stîlpi trăiesc", trăieşte în schimb cealaltă natură, a discursului liric, nu mai puţin dominată de energii şi impulsuri obscure, generatoare de entuziasme şi angoase, de spectacole feerice şi viziuni neliniştitoare. In faţa limbajului Nichita Stănescu pune şi îşi pune întrebări pe care alţi poeţi le-au rostit în faţa cosmosului.
Singulara sa mitologie a cuvîntului se supune, spuneam, modelului schiţat încă în *Sensul iubirii* şi *O viziune a sentimentelor.* „Colorarea" şi „decolorarea" emoţională a lumii obiectelor trece treptat în sarcina cuvintelor, acestea ocupînd locul simbolic pe care îl deţineau „bătăile inimii" sau ritmica mişcare de expansiune şi retragere a „privirilor" sau a acelui „gînd" crescînd

în cercuri şi sonorizînd materia împrejmuitoare. Ca şi ele, cuvîntul e un fel de undă de energie subiectivă, emanaţie material-spirituală, epurată la limită, dotată cu puteri de excepţie. Energie a cărei înaltă tensiune permite însă nu numai manifestarea sa ca instrument al metamorfozelor universului dat, ci şi afirmarea ca forţă de sine stătătoare, nu întotdeauna controlabilă de către subiect. încît poezia apare, la acest nivel, ca vizualizare a traiectului care leagă eul poetic de spaţiul ambiant. Ea e în esenţă o *înscenare* a actului de creaţie, ca acţiune şi reacţie a subiectului şi obiectelor, angajate într-un proces de reciprocă, fascinantă atracţie. De aici, şi deplasarea accentului, schimbarea perspectivei faţă de ceea ce se numeşte îndeobşte emoţie poetică : este, aici, o emoţie de al doilea grad, derivînd tocmai din actul înscenării, al jocului — plăcere şi bucurie a construcţiei şi regizării unor spectacole insolite. Nu lipseşte nici necesara „naivitate", presupusă de orice gîndire mitică, „primitivă", şi care apare aici în acea „intuiţie substanţialistă" ce duce la materializarea în termeni obiectuali a cuvintelor. E un proces pe care poetul îl provoacă şi contemplă cu ingenuitate şi cu un entuziasm juvenil ce camuflează, prin prospeţimea şi acuitatea sugestiei senzoriale, punctul de plecare conceptual-abstract. într-o primă etapă a liricii lui Nichita Stănescu, în care lumea apare ca „viziune a sentimentelor", această bază conceptuală nu e deloc greu de descoperit : s-ar putea spune chiar, într-un anume sens, că poetul o „afişează", ca şi cum ar vrea să atragă atenţia asupra faptului că nu în ea trebuie căutată poezia. Autorul *Cărţii de recitire* îşi va schematiza el însuşi demersul, vorbind despre „cedarea reciprocă a specificului" între cuvînt şi obiect. A răinîne însă la asemenea rezumate conceptuale ar însemna să vedem doar scheletul imobil al unui organism în mişcare. Iar mişcarea, viaţa poe-

mului e asigurată tocmai printr-o schimbare radicală de perspectivă, care la Nichita Stănescu înseamnă interpretarea literală a însuşi discursului conceptual sau, cum spuneam mai sus, *înscenarea actului de creaţie* ca restructurare, în primă instanţă, a aşa-numitei „realităţi date". Poetul împrumută pentru aceasta masca magicianului care crede în puterea de transmutare a materiei prin cuvînt, luîndu-şi răgazul descrierii, cu o gravitate copilărească, a unor atari spectacole, însă de la nivelul lui *ca şi cum,* al comparaţiei sau metaforei, el trece brusc în teritoriul lui *este,* semnele unor realităţi devin realităţi ale semnelor.
Un asemenea demers nu e fără legătură cu experienţa arghezianâ. „Intenţia de a împrumuta vorbelor însuşiri materiale, aşa încît unele să miroase, unele să supere pupila prin scînteiere, altele să fie pipăibile, dure sau musculate şi cu păr de animal", îl „posedă", pînă la un punct, şi pe poetul nostru. El ar putea subscrie în mare măsură şi căutării din *Scrisoare cu tibişirul,* unde Arghezi vorbise (înainte de mai sus citata *Ars poetica* din 1927) despre „Cuvinte fulgi, cuvinte aer, cuvinte metal. Cuvinte

întunecate ca grotele şi cuvinte limpezi ca izvoarele pornite din ele". în linii mari, „cedarea reciprocă a specificului" îşi găseşte rădăcina tot aici. „Cuvîntul — scria Arghezi — permite evocarea şi punerea în funcţiune a tuturor puterilor închipuite şi sacre. O idee se face act, scoborîtă în cuvinte. *Dar cuvîntul însuşi nealăturat unei împrejurări descrise are o viaţă personală, împrumutată de la lucruri, şi el poate ajunge o putere de sine stătătoare"*[1] (subl. n.). Autorul *Cuvintelor potrivite* se înfăţişase adesea şi în poezie — lucrul e ştiut — în ipostaza de artizan sau „vraci", chimist sau alchimist al verbului, cu o

[1] v. Tudor Arghezi, *Ars poetica,* Ed. Dacia, Cluj, 1971, pp. 97, 55.

pasiune de parnasian iubitor de reliefuri palpabile şi de forme echilibrat articulate. într-un anume sens, cuvîntul era pentru Arghezi o materie primă ce trebuia să atingă în demnitatea „produsului finit" perfecţiunea obiectelor naturale, sau să le exprime degradarea. La Nichita Stănescu, poet mai întîi al mişcării, al universului „mereu în mutare", cuvîntul este mai degrabă, cum spuneam, o undă de energie, o forţă transformatoare la pînda obiectelor, încarnîndu-se uneori ca duhul biblic, „anexîndu-şi trupuri" sau aban-donîndu-le inerţiei iniţiale. Pe de altă parte, dacă Ia marele înaintaş ipostazierea poetului ca meşteşugar şi a cuvîntului ca materie nu anula o relativă distanţă dintre planul denotativ şi cel conotativ (poetul era *asemeni* unui artizan, cuvîntul — *asemeni* elementelor lumii), autorul *Viziunii sentimentelor* procedează adesea la suprapunerea planurilor : în majoritatea cazurilor, cuvîntul *este* pentru el forţă şi substanţă, emanaţie de energie interpretată *ad literam.* Avem de-a face la el cu o directă punere în contact cu procesul genetic al poeziei, cu o introducere în chiar centrul scenei pe care se desfăşoară spectacolul simbolizării, al trecerii din regimul sensurilor proprii în acela al metaforicului. Limbajul e transpus în registrul elementarităţii iar geneza poeziei e gîndită mitic, în sensul sugerat de Blaga, ca angajare nu atît de personificări ale unor concepte (ceea ce ar duce la „mitologie" şi „alegorie"), cît de forţe şi substanţe relativ indeterminate, susceptibile de cele mai variate ipostazieri. Tocmai această indeterminare serveşte de fapt afirmării acelei totale libertăţi de mişcare, într-un spaţiu şi un timp al disponibilităţilor nelimitate, în care imaginea şi conceptul vor putea beneficia de acelaşi tratament. O atare distrugere a ierarhiilor marchează semnificativa deplasare a accentului de pe *mimesis* pe *poiesis,* de pe *imitaţie*

pe *actul construcţiei poeziei* : pentru poet limbajul este, indiferent de apropierea sau distanţarea lui de concretul existenţial, o realitate cu drepturi egale în faţa gestului constructiv, substanţă aparte oferindu-se modelării şi metamorfozei. De aceea — cum s-a putut vedea din analizele anterioare — între spaţiul eului şi cel al „lumii" există o permanentă tendinţă de interferare şi fuziune, substanţa lăuntrică nefiind cu nimic mai puţin aptă pentru schimbare şi restructurare. Interior şi exterior sînt stări ale unei materii ca şi plasmatice, aflate la dispoziţia atotputernicei energii universale, capabilă să le dea fiinţă într-o infinitate de forme. Orice obiect şi orice făptură vie este „pămîntul vorbirii cuiva", iar în acest spaţiu al rostirii, care e însăşi lumea, elementele constructive au mobilitatea discursului care le întemeiază.

în primele cărţi ale lui Nichita Stănescu, *cuvîntul* nu este decît una — dar poate cea mai semnificativă dintre formele irepresibilei energii subiective tinzînd către aproprierea universului exterior. Relaţia subiect -lume poate fi caracterizată acum sub semnul unui fel de *pedagogie a cuvintelor,* în sensul acelei „cedări reciproce a specificului, la care am mai făcut aluzie : „îmi învăţam cuvintele să iubească, / le arătam inima / şi nu mă lăsam pînă cînd silabele lor / nu începeau să bată / ... / Pînă la urmă, cuvintele / au trebuit să semene cu mine / şi cu lumea". Idealul acestei *Ars poetica* din *Dreptul la timp* era încă acela de a „transport(a) lumea / de la ea însăşi / la ea însăşi", de a realiza deci comunicarea în baza unei mişcări *mimetice. Poiesisul* cedează deocamdată *mimesisuhri,* încît o *Geneza a poemului* din acelaşi volum e şi ea metafora narativă a identificării

dintre materia plasmatică a limbajului şi realitatea exterioară ce se imprimă şi oglindeşte în ea : „Se zgîlţîie învelişul, se modifică-ntruna, / rîde şi plînge în acelaşi timp, / întipăreşte cerul şi, mai jos, copacii, / se lasă privit pînă cînd el însuşi / devine privire". Obsesia fundamentală e acum aceea a materializării cuvîntului, a capacităţii lui de a se propune şi impune ca realitate palpabilă. înscris în coordonatele „spaţiului de rezonanţă" inter-obiectual, cuvîntul e forţa cea mai mobilă şi mai cuprinzătoare prin care se realizează osmoza dintre eu şi univers, capabilă să reconstituie acel orizont auroral al începuturilor :

Cuvintele se roteau, se roteau tnlre noi, înainte şi înapoi,

si cu cît ne iubeam mai mult, cu atît repetau. într-un vîrtcj aproape văiut, structura materiei, de la-nceput.
Din „aproape văzut", cuvîntul devine altădată prezenţă materială, capătă culoare şi relief, se diafanizează ori cîştigă consistenţa mineralelor : „mă rugam cu un fel de cuvinte albastre" — citim într-un *Cîntec*; în . altă parte, de aerul împietrit „se izbesc cuvintele zvîrlite şi se-nroşesc", ori : „Fiece cuvînt pe care-l spun e un trup străveziu, / de bărbat, de femeie". Un poem precum *Verbele nebune* din *Dreptul la timp* schematizează pur şi simplu acest proces, de la momentul emiterii, al rostirii cuvintelor, la cel al „asediului" asupra obiectului, pînă la afirmarea lor ca realităţi independente ; autonomizare a discursului liric, ieşit de sub tutela emiţătorului: „Verbele nebune aleargă după tine / şi respiraţia ninsorii / le scrie în aer : // Verbele nebune ajung din urmă tăcerea /... / Verbele nebune au o aureolă a lor, boreală, / care poate fi zărită. / Aleargă, aleargă tot timpul / şi te-nconjoară şi

se subţie / în jurul tău. /... / Glasul meu nu mai are / nici o putere asupra lor. / Verbele nebune / îşi urmează singure destinul". Nu putea lipsi dintr-o asemenea perspectivă nici interpretarea rostirii poetice, a cînte-cului, ca *logos întemeietor,* atît de familiară romanticilor. Un mit precum cel al lui Amfion, la cîntecul căruia „zidurile cetăţii cresc, aşezîndu-se singure", suferă însă la poetul nostru o semnificativă transformare : cuvîntul nu numai că instituie o nouă ordine în univers, ci devine el însuşi sursă de universuri, se întrupează în forme insolite, în acelaşi timp agent al metamorfozei şi materie în transformare. Prin cuvînt, poetul se afirmă ca subiect al lumii, demiurg la care — ca să folosim o expresie a lui Blaga — „orice cuvînt se schimbă-n faptă" : Cele mai tainice / şi mai adevărate cuvinte de dragoste / ţi le spun, înainte de-a te zări. // Bat aerul cu toate valurile mării / şfichiul lor răsuceşte copacii, / şi sepiile şi rechinii, într-un dans de oglinzi. / ... / Din umerii mei şi din întreaga mea putere / ţîşnesc două pantere, nemaivăzute pantere.." Cuvîntul şi, odată cu el, o nouă realitate, „emană" din fiinţa poetului, tot aşa cum „emoţia" plutea în aer colorînd şi decolo-rînd obiectele. în interpretarea sa, cîntecul construieşte lumi, se afirmă el însuşi ca lume — real împotriva realului sau numai concurîndu-l, depinzînd aproape exclusiv de subiect şi impunîndu-şi adeseori legile proprii de existenţă.
Căci cuvintele, aceste emanaţii ale eului omnipotent, sînt resimţite curînd ca „substanţe" de o complexitate ce depăşeşte totuşi puterile ordonatoare ale eului. în acest punct, subiectul stănescian se află într-o postură similară divinităţii argheziene, celui ce „ştie, însă nu cunoaşte" şi „varsă-ntuneric alb" cu mîna poetului. Numai că la Nichita Stănescu cele două instanţe se confundă în unicul izvor al rostirii. Poetul
spune cuvinte-fiinţe şi cuvinte-lumi care, asemenea realului dat, apar ca tot atîtea unităţi celulare, promiţătoare de inepuizabile germinaţii : „Mai repede , mai încet. / în mai repede sînt migraţii / în mai încet sînt palate. / Aici, una peste alta, / una lîngă alta, / sînt fiinţe gravide de fiinţe..." Acea „figură originară a obiectului sensibil", pe care am putut-o descoperi în substanţa întregii viziuni a poetului, o regăsim şi în modul de structurare a materiei verbale. „Fiecare literă are fiinţe / în ea şi nefiinţe", A este „litera borţoasă de toate literele", „vagin imaginar" sau „matrice a literelor toate". „Să-l omorîm cît mai repede pe A/să-i eliberăm pe închişii lui" — se poate citi în *Asasinare* din volumul *în dulcele stil clasic,* după ce, într-o *Artă a scrisului* anterioară, acelaşi A fusese „divina capcană" în care poetul atrăgea înţelesurile lumii. Sunetele, aceşti „locuitori ai cuvîntului", ofereau altădată, încă într-un *Cîntec* din *Oul şi sfera,* spectacolul unei faune insolite : „Sunetele au urechi de iepure şi de cîine / Sunetele sînt chiar iepuri şi chiar cîini. / Ele se fugăresc dinspre poimîine spre mîine / şi-n loc de patru picioare au patru mîini". Altundeva, vocabulele se decimează ca nişte animale de pradă : „Este a fost mîncat de către nu este", „A îl va mînca pe îl şi pe al". Din imaginarul grotesc al poetului alături de ochiul, pleoapa sau urechea cu dinţi nu putea lipsi nici „cuvîntul cu dinţi", devorator ! Forţă mitică pozitivă, atîta vreme cît participă la scenariul „cedării reciproce a specificului" între lume şi verb, în prelungirea unei estetici a *mimesisului* (vezi „Capcanele din A şi din A" aşezate pentru prinderea hranei unui subiect flămînd de univers), el îşi schimbă sensul din momentul în care trece în registrul reprezentărilor menite să sugereze energiile obscure, ca şi stihiale, ale acestei a doua naturi în aiuritoare germinaţie, minată de un fel .de distrugătoare instinctualitate.

Este extrema la care se ajunge în procesul de materializare a verbului, urmîndu-se o cale similară mai sus-citatei „intuiţii substanţialiste" sau „animiste", la care se referea G. Bachelard atunci cînd comenta opiniile unor alchimişti sau chimişti din preistoria ştiinţei[1]. De la „moleculele ignee" sau globulele „fluidului igneu", la „scînteia-germene" şi capriciile focului dotat cu atribute vitale ; de la „spiritele animale" ale lui Descar-tes pînă la teoria goetheană a culorilor, sîntem în teritoriul unei gîndiri puse în mod expresiv de Blaga sub semnul mitului. La autorul nostru elementul căruh i se atribuie asemenea însuşiri substanţiale sau vitale fiind *cuvintul,* acesta devine un fel de al cincilea element, adăugat celor patru tradiţionale, materie sau fluid vital omniprezent, capabil să ia toate înfăţişările liumii, comportîndu-se ca un principiu universal.

Odată rostite, cuvintele tind, cum am văzut, să-şi urmeze singure destinul. Dar în această mişcare de desprindere se exprimă în egală măsură o victorie şi o înfrîngere : victorie a eului ce impune lumii proprii ordine, dar şi înfrîngere, în măsura în care noua realitate instituită prin forţa logosului scapă de sub controlul său. Stării de entuziasm constructiv a lui Amfion trebuie să-i urmeze perplexitatea în faţa labirintului inextricabil al verbului: actul numirii, chiar investit cu puteri magice, nu rezolvă deplin drama cosmogonică, numele însuşi fiind o substanţă cu infinite posibilităţi de încarnare. Un *Testament* din *Obiecte cosmice* sugerează această ambiguitate fundamentală, în perfectă concordanţă cu viziunea lumii polimorfe a obiectelor : „Numai numele să / nu mi-l aminteşti, / numai numele, nu. // Pentru că atunci ar izbucni de jur împrejurul lui / un trup / pe care tu nu l-ai mai recunoaşte. //

[1] G. Bachelard, *Op. cit.,* cap. *Le feu sexualise,* pp. 75 — 97.

Numai numele să nu / mi-l aminteşti, / pentru că el are / o infinitate de trupuri / şi s-ar putea să şi-l arate / pe-acela / pe care tu nu-l cunoşti".

Se constituie astfel un specific *mit al polisemiei ciuntitului poetic,* care la Nichita Stănescu ar putea fi rezumat în formula *numelui germinativ,* a verbului deschis metamorfozei: o metamorfoză aşteptată cu bucurie dar şi cu spaima de necunoscutul din arcanele cuvîntului ori de proliferarea haotică a semnelor, într-o atare perspectivă însuşi eul demiurgic, rostitorul fondator de lumi, poate apărea ca o entitate sieşi impenetrabilă, sumă de pure virtualităţi şi misterioase impulsuri, căutîndu-şi cu dificultate calea către cuvînt. Spaţiul lăuntric devine el însuşi un fel de transcendenţă, divinitate ce se confundă cu fiinţa poetului. „în spinii de-aici arată-te, Doamne, / să ştiu ce-aştepţi de la mine" — spunea *Psalmul* lui Blaga, iar Arghezi-psalmistul era şi el în aşteptarea mesajului întrupat în „puiul de înger" dătător de poveţe mai bune. La autorul poeziei *Confundare,* divinitatea e interioară, iar aşteptarea mesajului ei se identifică propriei tensiuni spirituale, procesului de introspecţie şi autointerogare : „Cine eşti tu, cel care eşti, / şi unde eşti, cînd nimic nu este *?* / Născut dintr-un cuvînt, îmi duc înţelesul / într-o pustietate divină./întreb dacă sînt, dar strigătul/ nu se rupe de mine, / şi una cu el rămîn, adăugind / deşertului singurătate. / Cu harul vreunei silabe / urnesc din înţepenire, întruna, / golurile sferice în alte goluri / aidoma lor şi fără de margini. / / Fixitatea nefiinţelor mereu o clatin într-un azi etern cu aură de vid — / mă rog să fii, de mine însumi / mă rog să fii. Arată-te". Spiritul creator are nevoie de cuvînt pentru a se recunoaşte pe sine, ca de o oglindă în care să se contemple distingîndu-se de haos. „Cuvintele — observa cu justeţe Mircea Martin, comentînd poezia — aderă la fiinţă

şi efortul poetului e de a crea decalajul care face posibilă expresia"[1]. Este mişcarea inversă celei schiţate bunăoară în *Elegia a doua,* ce refuza în fond despicarea unităţii primare a fiinţei ca întîi pas către definirea prin expresie subiectivă a acelui „el" încă fără nume, care o înconjura: „Aici dorm eu, înconjurat de el". *El,* exterioritatea lui *alt-ceva,* rămîne vid sau haos atîta timp cît e nenumit, cît eul nu se poate regăsi aici ca proiecţie de sine. Lumea dinafară este pentru Nichita Stănescu un *spaţiu de aşteptare a sensului.* Cum se vede şi din poemul *Confundare,* ea e „pustietate divină", inerţie a unui „azi etern, cu aură de vid", „fixitate a nefiinţelor", atîta vreme cît „înţelesul" nu îmbracă haina numelui, a cuvîntului. Observaţia e valabilă aici şi pentru realitatea lăuntrică rămasă, în absenţa capacităţii de expresie, în starea de pură disponibilitate. De aici, efortul autorevelării, tensiunea dramatică a căutării unei identităţi, conjugată cu voinţa nu mai puţin încordată de a institui prin cuvînt o ordine inteligibilă. Cuvîntul este investit deci cu o funcţie cosmogonică ; el substituie nefiinţei dinamica unor sensuri existenţiale. „Cu harul vreunei silabe / urnesc din înţepenire într-una, / golurile sferice în alte goluri" — scrie poetul — şi putem interpreta aceste versuri tocmai ca pe o provocare, ca pe un *apel al lumii la expresie* : nefiinţa este ca atare în măsura în care nu *vorbeşte* pentru a-şi dezvălui identitatea. Naşterea cuvîntului echivalează cu naşterea însăşi a universului. A rosti cuvinte înseamnă a crea, recunoscînd în spaţiul haotic individualitatea lucrurilor. Ca factor formativ, iudividualizant,

cuvîntul trece în lucruri, se identifică cu ele. Neant în absenţa numelui, lumea se revelează în schimb ca *univers al limbajului.* O asemenea inter-

.

[1] Mircea Martin, *Generaţie tt creaţie,* E.P.L., Buc, 1969, p. 20.

pretare pare a fi confirmată de poetul însuşi, care, în *Cartea de recitire,* vorbeşte (referindu-se la „ciudatul sistem de semne" ce se interpune între eu şi lume odată cu apariţia conştiinţei limbajului) despre „ascuţita, fulgerătoarea tăietură care *desparte insul de generalitatea confuză,* care *dă concreteţe limbii prin conştiinţa de sine"* (subl. n.). Tot aşa, în poemul *Enghidu* citim : „Ca să fie ceva între noi, altcineva—sau eu/însumi—am botezat ceea ce însumi făcusem, rănindu-mă, / mereu împu-ţinîndu-mă, mereu murind, / cu vorbe de buzele mele spuse". Imprimată în obiectele exterioare, experienţa existenţială a subiectului se recunoaşte prin cuvinte, dar tocmai înscrierea ei în cuvînt o face nemuritoare. Acest *a fi* al numirii este desigur şi identificare a trecerii şi morţii, a dizlocării fiinţei din starea imuabilă, atemporală (a „neclintitei identităţi" — cum ar spune Blaga), — „Eu mor cu fiecare lucru pe care îl ating". Insă cuvîntul are mai ales darul de a conserva (fiind „cea mai rezistentă parte a biologiei umane" — vezi *Cartea de recitire)* esenţialul unei atari experienţe. In felul acesta, cuvîntul poetic *uită* moartea, el este numele etern al realităţilor provizorii: „fiecare lucru / îl privesc cum aş privi moartea, / rareori uit aceasta, / şi-atunci, din nimic fac dansuri / şi cîntece..."

Un elogiu al esenţialităţii cuvîntului care uită moartea este în fond şi scenariul mitic construit în *Izgonirea din rai.* „Fără-de-greutatea-absolută" — emblemă a „fiinţei în sine" —îşi izgoneşte „şinele bolnav", principiu individualizant, dinamic, pentru că „o îngîna". Scindarea unităţii originare înseamnă însă „trecere a durerii în trecerile timpului" (cum se scria în *Enghidu),* intrare în lumea metamorfozei, întrupare a esenţei în fenomene şi ca atare degradarea ei: model biblic, sugerat încă din titlu, arghezian „bubă pămîntească" încolţind pe trupul îngerului marcase o înstrăinare similară ;

140

141

dar şi model platonician, în măsura în care *mimesisul* devalorizează realitatea arhetipală a Ideii. Dar dacă „şinele bolnav" este germenele, ca să zicem aşa, patogen, al Ideii, dacă el o coboară parţial în circuitul fenomenelor perisabile („şi cum a venit s-a schimbat" — în elementele cele mai trecătoare, simbolizate în registrul lichidităţii), această lume relativă este depăşită, în faza ultimă a procesului de metamorfoză, prin naşterea *cuvtntului,* elementul cel mai apropiat de realitatea originară. însăşi lumea minerală — piatra, munţii, cristalul — se vădeşte a fi trecătoare în raport cu litera şi cuvîntul („Piramida / pe «I» este precum omida" — zice poetul jucîndu-se arghezian), — dar acestea apar totuşi, la rîndul lor, ca inferioare „marelui sine", aceluia care, în altă parte, va purta misteriosul chip al „mai marelui (care) gustă vorbirea". Şi totuşi, cuvîntul poate ajunge să se identifice cu această instanţă supremă, printr-un proces, cum spuneam, de ultimă metamorfoză, în care esenţa se revelează în obiectul cel mai durabil şi mai puţin înstrăinat de sine :

Din prea marea greutate in curînd şinele curgind peste sine se transformă-n cuvint.
El este desâvîriit. Se poate trăi in el.

Cuvintelor li se acordă atributul desăvîrşirii, ele sînt încă o dată superioare lucrurilor stagnante şi efemere. „Fiinţa" lor se opune „fiinţării", înaintării spre moarte a lucrurilor : „Numai cuvintele au fiinţă, / Numai ele există, fugind / speriate de moarte, de lucruri. / ... / Cuvintele fug, se fac străvezii, / lucrurile stau, se fac vizibile. / O, lucrurile, exacerbare a vidului" *(O, lucrurile,* în *Oul şi sfera).* Este o viziune ce se prelun-

142

geşte pînă în *Epica magna,* unde, în *Daimonul meu către mine,* cuvintele — chiar dacă muritoare în perspectiva absolutului şi a eternităţii — rămîn încă cea mai rezistentă parte a biologiei umane" : „Schimbă-te în cuvinte, mi-a zis Daimonul, / repede, cît mai poţi să te schimbi / Schimbă-ţi ochiul în cuvînt / nasul şi gura / organul bărbătesc al facerii / tălpile alergătoare. *I... I* — I-am spus Daimonului: tu nu ştii că / vorba arde, / verbul putrezeşte / iar cuvîntul / nu se întrupează ci se destrupează. /... / Ştiu asta, mi-a zis Daimonul. / Schimbă-te în cuvinte precum îţi zic".

Foamea de absolut este astfel în mod firesc identificată cu „foamea de cuvinte", întrucît: „pînă la urmă în lucruri nu este / în miezul miezului decît un cuvînt" *(Foamea de cuvinte,* în *Oul şi sfera).* Iar poezia, univers al cuvîntului esenţial, poate fi asimilată sinelui originar, al cărui statut îl ilustrează cu propria existenţă. Căci, ca în *Izgonirea din rai* (şi anticipînd-o) mişcarea sa internă se defineşte ca autorevelare în cuvînt: „cu sine împerechindu-se, / cu ea însăşi îngreunîndu-se", ea „se-ntoarce deasupra noastră / spunîndu-se pe sine în cuvinte" *(Poezia,* în *Obiecte cosmice).*

în acel spaţiu de aşteptare a sensului, care este lumea exterioară, poetul îşi înscrie prin discursul liric propria figură spirituală ; o figură ce se vrea în vecinătatea esenţelor, a unei inalterabile realităţi pe care cuvîntul o cuprinde, atît cît îi îngăduie condiţia lui totuşi subordonată în raport cu acea „fără-de-greutate absolută", cu „cel mai mare peste vorbire" care e, poate, reprezentarea mitică a *inefabilului.* în poemul *Axios* ! *Axios* ! (în greceşte *Adevărat* ! *Adevărat)* această stranie prezenţă „totemică", pentru aproximarea căreia poetul preia cu bună ştiinţă stilul textelor sacre, se conturează, credem, tocmai în sensul sugerat mai sus : „O, mai-marele nu are gură ! / Vorbirea lui nu încape
143
în vorbe. / O, mai-marele n-a avut nicicînd gură. // El a avut, în schimb, cu sine, adevărul. / O, mai-marele gustă vorbirea, / are dinţi la urechi, / se hrăneşte cu sunetul cuvintelor. / El are dinţi la nări, / se hrăneşte cu mirosul cuvintelor. / dar nu are gură, nu, / nu are gură, nu are gură, / n-are în locul gurii nimic / nimic, nimic / cum este nimicul dintre stele, / cum este nimicul dintre degete... // Dar el / singurul / ştie adevărul / şi ar putea să strîngă stelele / cum strîngi degetele în pumn — / el / n-are însă în cine să lovească".

Este un mod de a sugera că sensul, „adevărul" ultim al existenţei rămîne de necomunicat. Iarăşi şi iarăşi puterea cuvintelor e relativă, ele nu sînt — deşi durabile, dacă le considerăm la scara temporalităţii umane — decît „îngînarea" unui adevăr „cu mult mai mare", în care toate sensurile se resorb, după cum în A, „matricea literelor toate", este concentrată ca într-un nucleu primordial infinitatea cuvintelor. Simbolul *numelui germinativ,* înscris pe coordonatele a ceea ce am numit un *mit al polisemiei verbului poetic,* e solidar cu aceste reprezentări. Pe de o parte, poetul nu comunică înţelesuri univoce (odată rostit, cuvîntul i se revelează a fi „plin de fiinţe"), pe de altă parte, discursul său doar aproximează Sensul, nu coincide deplin cu el şi nu-l epuizează. Şi dacă se poate trăi în cuvînt, este pentru că se moare prea mult în lucruri, pentru că însăşi moartea lucrurilor se neagă oarecum în *numele* ei (şi al lor), afirmîndu-se în schimb ca realitate semnificativă, ca unul dintre înţelesurile fundamentale ale lumii. în acest sens vorbeşte poetul despre Ghilgameş, eroul poemului sumerian, spunînd că „urlă «esenţial»", că urletul său în faţa morţii prietenului Enghidu este „nemuritor" *(Cartea de recitire).*
144
„O, mai-marele nu are gură ! / Vorbirea lui nu încape în vorbe": sînt propoziţii pe care, în diverse variante, le regăsim diseminate în toată opera poetului. Dar tocmai această misterioasă muţenie a adevărului ultim, în care se îneacă semnul şi înţelesul lui, excită spiritul, provoacă discursul poetic. „Arta scrisului", chiar dacă e doar o aproximare stîngace, tîrzie imitaţie a esenţei, îşi justifică rostul prin însăşi ardenta năzuinţă de apropiere faţă de ea, fie şi pe astfel de căi ocolite şi improprii: „El îmi spuse : / scrisul este un mod de a încetini gîndirea, / de a desena primitiv, / chipul fiinţelor fără de chip, / degetele pipăitului pur / cel care a fost mai de dinainte / de crearea degetelor şi a lucrurilor. // ... / Eu i-am spus : / sînt multe păduri şi mi-e foame, / de aceea l-am făcut pe A, divina capcană..." *(Arta scrisului.* în *Obiecte cosmice).*

Dar foamea de sens a poetului nu e decît aparent şi superficial potolită prin scris. Adevărata, dramatica tensiune a spiritului e orientată către cealaltă realitate, anterioară dispersiei esenţei în fragmentele lumii fenomenale ; iar pe aceasta discursul poetic n-o poate, iarăşi, decît „îngîna" în primitive desene. Tot aşa, într-un *Testament* din volumul *în dulcele stil clasic,* aceeaşi nemulţumire se trădează în faţa limbajului, a incapacităţii lui de a satisface aspiraţia către surprinderea vieţii esenţiale a universului: „Mă cîrpesc cu vorbe, cu substantive, / îmi cos rana cu un verb. / Nobile paleative / de serv".

Ciudată, ambiguă conştiinţă a servitutii! „Născut dintr-un cuvînt", întrupare, în perspectivă mitică, a Logosului, subiectul poetic apare, prin însăşi condiţia sa ontologică, drept realitate derivată, dependentă de o instanţă superioară. El este — cum citim undeva — „pămîntul vorbirii cuiva". Este statutul care-i permite totuşi să se afirme, la rîndul său, în interiorul acestei
145
vorbiri limitate, ca rostitor al unui discurs cu funcţie cosmogenetică, inferior însă dintru început celuilalt, care i-a întemeiat propria existenţă. Ambiţia poetului — cauză a continuei sale suferinţe — este tocmai aceea de a-şi depăşi condiţia, mai exact de a cuprinde în cuvîntul prin care numeşte (şi întemeiază) sensurile lumii, acel posibil, mereu visat Sens ultim. Himeră fascinantă, pe care o slujeşte aproximîndu-i chipul într-o infinitate de ipostaze, marcate toate de nesiguranţă şi îndoială, de o funciară inaptitudine de a accede la Adevăr. Dar această incapacitate e productivă, căci obligă spiritul la mereu reluate iniţiative, în căutarea unui „cuvînt ce nu există", prin traversarea tuturor cuvintelor

existente: febră a metamorfozei perpetue, rotire halucinantă a sunetelor în jurul impenetrabilei tăceri a „mai marelui" fără gură. Esenţială în scenariul mitic stănescian, tensiunea limbajului spre un orizont de semnificaţii bănuite dar niciodată exprimate deplin defineşte condiţia însăşi a poeziei. Problematica expresiei cîştigă astfel dimensiuni existenţiale majore. Dar, după cum observă foarte exact Sorin Alexandrescu, „ne aflăm nu numai în faţa unei drame a cunoaşterii, ci şi în faţa unei *drame a limbajului,* mereu încordat în a-şi depăşi posibilităţile, încercînd cu exasperare să comunice incomunicabilul, insesizabilul"[1]. în capitolul din *Cartea de recitire,* intitulat *Tulburătorul „nu ştiu ce",* poetul însuşi vorbeşte despre „intuiţia neliniştitoare a inefabilului", pe care încearcă să-l supună prin cuvinte simţurilor sale, să-i dea un trup. Şi adaugă : Eu te cunosc, deşi nu te pot elucida, pentru că aparţii unui limbaj de-săvîrşit, spre care limbajul de acum aspiră. (...) Eu te cunosc prin poezie, tocmai de aceea am inventat poezia, ca pe un organ al evoluţiei simţurilor omului".

[1] S. Alexandrescu, *Dialectica insesizabilului,* In *Luceafărul,* 1966, nr. 46, p. 7.

Situat „la vama dintre gîndirea în imagini şi gîndirea în noţiuni", tulburătorul „nu ştiu ce" indică mai puţin o realitate în ultimă instanţă concretizabilă, cît direcţia unei *tensiuni în spaţiul infinit al sensului,* care e şi acela al *extremei disponibilităţi a expresiei* : nesfîrşită aproximare prin cuvînt a unui înţeles ce nu se oferă decît în înţelesuri parţiale şi provizorii.

Deja din exemplele citate pînă acum s-a putut vedea care sînt reperele de bază ale acestei viziuni de factură mitică, asupra limbajului poetic. Cel ce vorbeşte în *Cartea de recitire* despre „valenţele numelor" în paralel cu „valenţele nucleelor", convins că există „oarecari asemănări între cuvinte şi elemente", îşi construise propriul univers ca pe o lume a cuvintelor ipostaziate substanţial, ca obiecte, fiinţe sau puteri participînd la un scenariu ce nu diferă în esenţă de modelul relaţional schiţat în primele volume, cînd eul se afirma ca prezenţă într-o lume *dată.* Acea „dulce ocupare a spaţiilor" prin mişcarea expansivă a bătăilor inimii sau a privirii apărea, transferată în planul mitologiei limbajului, ca treptată captare în cuvinte a unor sensuri potenţiale. „Singur cu limbajul" (cum s-a spus despre Mallarme), poetul descoperă lumea ca *spaţiu al virtualităţii sensului,* teritoriu în faţa căruia se instituie ca autoritate creatoare, dar manifestînd şi o anumită conştiinţă a subordonării şi inferiorităţii sale : în capcanele cuvîntului el nu poate prinde *toate* sensurile, iar cele prinse nu par a fi şi cele mai *adevărate.* Limbajul se revelează ca inapt de a exprima acea realitate ultimă, „nepipăitul pur" care-l obsedează. El trebuie să se oprească mereu în faţa barierei de netrecut a inefabilului. De aici, tensiunea (cu mult mai dramatică decît aceea care figura mişcarea *mimesisului,* de echivalare a cuvîntului cu obiectul dat, ce era mai mult o expresie a bucuriei de a concura Creaţia) — tensiunea cuvîntului de a ieşi din sine,

negîndu-şi condiţia limitată şi propunîndu-se ca energie pură, lansată către acel orizont trans-obiectual pentru surprinderea căruia ar fi necesară o „ureche încă neinventată de ere".

Dar în chiar raportul său cu obiectul real sau cu o anume stare de spirit pe care vrea s-o exprime, cuvîntul îşi dezvăluie imperfecţiunea, în măsura în care nu oferă decît o imagine statică a acelei realităţi vii, mişcătoare. Ca şi scrisul, care nu e decît „un mod de a încetini gîndirea", discursul are doar o aparenţă de dinamism. Mişcarea internă a sunetelor ce constituie cuvîntul e anulată tocmai prin constrîngerea lor în unitatea semnului: „Prima literă a oricărui cuvînt / se află-n trecut — / ultima literă — de asemeni. / Numai trupul cuvîntului / e în prezent. // „Iubito, iubito, iubito"... / Uită-te la mîna mea / pe care-o ţin împodobită cu un pahar. / Acuma e sus, / acum, lîngă chipul meu, / acum, pe masă, paharul gol. // „I" a fost sus, „U", — lîngă chipul meu, / „B" se află acum pe masă, gol. / Va urma din nou „I", / lîngă chip îl voi ţine pe „T" şi / iarăşi „O" va sta pe masă, singur şi gol... // Iubito, tu, / viaţa mea despre care / nu pot striga / decît lucruri ale trecutului, — / viaţa împodobită cu sunete / carendată ce sunt / au şi fost..." *(împotriva cuvintelor,* în *Laus Ptolemaei).*

Această poezie „didactică" transpunînd dinamica discursivă într-o metaforă gestuală semnalează încă o dată prezenţa la Nichita Stănescu a unei problematici obsedante pentru întreaga lirică modernă : aceea a decalajului dintre *trăire* şi *expresia* ei, în perspectiva ideală a realizării deplinei simultaneităţi a *actului vital* cu momentul *comunicării* sale. încercînd să surprindă *timpul* mişcării, cuvîntul nu realizează decît rezumatul ei static, substituind — cum ar spune Berg-

son — procesului rezultatul Iui, iar *duratei* vii, o proiecţie a sa, *spaţială.* Pînă să ajungă semn, actul existenţial se goleşte de conţinut. „Ah, cuvintele, tristele" — se lamentează poetul — „ele curg în ele însele, / deşi sensul lor este static". O semnificaţie similară are şi „certarea" lui Euclid, pentru că a

„nemurit dintele / dar nu şi muşcătura", iar în *Epica magna,* poetul va prefera la un moment dat să se autoportretizeze în termeni ce pun în ecuaţie aceeaşi obsesie a identităţii dintre trăire şi expresie : „Eu nu sunt altceva decît / o pată de sînge / care vorbeşte".
Cuvîntul altădată elogiat ca „miez al lucrurilor" cade acum sub îndoială, descoperindu-şi precaritatea. Incapacităţii sale de a atinge infinitatea sensului şi impreciziei în numirea esenţei (abia compensată de disperata proliferare germinativă a semnului) i se pune la îndoială şi atributul durabilităţii. Cuvîntul nu are Timp, nu accede adică la acea esenţială „fiinţă lungă" a duratei infinite. „Jumătate Timp — jumătate lucruri", el nu se poate desprinde din dependenţa faţă de obiecte, pentru a cîştiga o reală autonomie : „Cuvintele, / peşti abisali, / numai sub stratul de lucruri există. // Cum le scoţi în afară, / în timp, / explodează". Ele pot crea, în cel mai bun caz, doar iluzia „înconjurării" timpului, şi aceasta numai în măsura în care împrumută masca lucrurilor; aproximare imperfectă a Timpului esenţial, întrucît ea se realizează prin intermediul unor reale care, prin definiţie, *nu au timp,* aflate mereu în „criza" metamorfozei: „Şi totuşi, cuvintele, tristele, / înconjoară cîteodată timpul / ca o ţeava, apa care curge prin ea. //.... ca şi cum ar fi lucruri... / oho, ca şi cum ar fi lucruri..."
Ceea ce reprezintă *lucrurile* (fenomenele, timpul fragmentar şi limitat) faţă de *Timpul* nesfîrşit, sînt
149
cuvintele în raport cu *Ciwîntul* sau *Ne-cuvîntul* — acel „mai mare peste vorbire", dar care nu se poate rosti, în mitologia stănesciană a limbajului, *necuvîntiil* —putem spune acum — este un fel de imagine emblematică a *virtualităţii sensului* şi totodată a *potenţialităţii expresiei* ; „zeitate" veghind un spaţiu al semnificaţiei inepuizabile. în faţa ei, reacţia cea mai caracteristică a poetului este declanşarea procesului inventiv — încercare a posibilităţilor poeziei de a „popula lumea". Dar, cum am spus în legătură cu poemul *Confundare,* cuvîntul are o funcţie de întemeiere a lumii în „pustietatea divină", în măsura în care poate recunoaşte în el individualitatea lucrurilor. Universul e pustiu atîta vreme cît se sustrage *numirii,* cît sensurile saie nu pot fi identificate, recuperate în cuvînt. Ca să *existe* pentru poet, lumea trebuie să se regăsească în cuvinte ca într-o imagine esenţializată şi mai durabilă, atingînd însuşi „miezul miezului" realităţii obiectuale. Sau, altfel spus, cuvîntul trebuie să-şi găsească obiectul, să-l exprime în realitatea lui esenţială. Obiectele au aici un rol de confirmare a adevărului rostirii, ele îi sînt un fel de răspuns : „Cuvintele — tristele, / numai dacă se lovesc de ceva, / numai dacă le apasă ceva / există" — se scrie în poemul *împotriva cuvintelor.* Şi tot acolo : „Cum le scoţi în afară, / în timp, / explodează. // Jalnică, tristă explozie — / încît îmi vine să strig :/ «iubito», «iubito» / rămîi înainte-mi, iubito;/ lasă-mi cuvintele să se izbească de tine/ca să se-ntoarcă la mine". Iar în final, acest melancolic apel, dovedind incapacitatea cuvîntului de a exprima adevărata realitate, indicibilă, a „obiectului" : „Iubito, iubito / pururi *fără de nume,* iubito" (subl.n.).
în lumea obiectelor bătăile în expansiune ale inimii „explodau", „negăsind nici un spaţiu care să le răsfrîngă".
150
în universul limbajului, cuvintele „explodează", la rîndul lor, deîndată ce nu mai găsesc obiectul de care să se „lovească", atestîndu-Ie prezenţa, confirmîndu-le capacitatea de concretizare în expresie a sensurilor latente. Absenţă, în ambele situaţii, a „ecoului", dublu eşec al comunicării dintre eu şi lume. Aşa cum existau obiecte opace sau lipsite de vibraţie, neînstare să transmită spre subiect „unda" revelatoare a unei prezenţe în care acesta să se poată recunoaşte, există şi un teritoriu al opacităţii şi muţeniei sensului, unde sucombă orice energie verbală. înţelesul căutat nu se întrupează în ea, cuvîntul e mai degrabă absorbit în masa inertă, anonimă : „mai-marele *gustă* vorbirea", dar nu *spune* nici o vorbă.
Şi totuşi poetul îşi întinde capcanele literelor, rosteşte cuvinte, — foame de sens, năzuinţă de a-l încorpora în expresie, echivalentă, ca atare, cu „foamea de cuvinte". Dacă în miezul lucrurilor nu este, pînă la urmă, decît un cuvînt, el e acela care-i numeşte fiinţa cea mai pură, iar demersul poetului este prin definiţie de a căuta, dincolo sau prin aparenţa obiectuală, o realitate ce le supravieţuieşte. Că un asemenea demers întîmpină nenumărate obstacole, s-a văzut. Fascinaţia sensului şi, odată cu el, a cuvintelor în stare să-l conţină, nu e prin aceasta mai puţin intensă : „Dac-aş putea să dau verdele la o parte, / din frunze-ar rămîne doar un cuvînt. / Dac-aş putea să dau pămîntul la o parte, / din pămînt ar rămîne scheletul lui „sînt" //...// Descoperim pînă la urmă silabe / căzute din copilăria de zei, / foarte lungi şi foarte albe / şi numai din trei în trei" *(Foamea de cuvinte,* în *Oul şi sfera).* Dar, aşa cum se întîmpla la nivelul întregii viziuni a poetului, regizată de impulsuri alternative, foamei de cuvinte îi corespunde simetric ar$_e$a de saturaţie, ce se cere depăşită printr-^{0}

15î
nouă dezechilibrare. Poezia *Greaţa,* din acelaşi volum, propune, în termenii deja cunoscuţi ai reprezentării corporale a cuvintelor, spectacolul grotesc al „greţei de cuvinte" — parabolă a eliberării de excesul expresiei imperfecte şi a aspiraţiei către o anume asceză a spiritului, întoarcere din multiplul fenomenal marcat de cuvinte, spre solitudinea unicului: „Acum la urmă, terfeliţi, vărsăm / copacii mistuiţi cu greu în substantive. / Burţi de cuvinte se tîrăsc / pe limbile umflate, maladive. // Vomită prin vocale sensul strict, / mîncat la nimereală şi de foame, / de trupele abstracte năvălind / ale vocalelor romane. / . . . /O, dar de însuşi şi de nemîncare / lăsat lucios, lăsat febril, / e-această ne-continuare / de-a fi perpetuul copil // născut fără de gură, fără / de dinţi la pleoape şi urechi, / făcînd cu sine şinele întruna / de nemaidespărţit perechi".
în forma mai abstractă a discursului spre care a evoluat poezia lui Nichita Stănescu această austeritate spirituală, ca refuz al metamorfozei, primeşte, bunăoară în *Lupta lui Iacob cu îngerul, sau despre ideea de „tu",* din *Necuvintele,* semnificaţia unei opoziţii faţă de pierderea identităţii de sine a eului, concentrată în *numele* aflat într-un raport de coincidenţă magică cu fiinţa : *fiinţă în sine,* conţinînd o infinitate de posibilităţi ale alterităţii, ajunsă la pragul „germinaţiei" : „Iată, m-am trezit zbătîndu-mă. /Se zbătea în mine «tu»/ «tu», pleoapă, te zbăteai, / tu mînă, tu, piciorule, te zbăteai / şi deşi stăm întins, alergam / de jur împrejurul numelui meu. //Numai numelui meu nu-i spun «tu» ; / în rest, însuşi sufletul meu este «tu», / tu, suflete". Această dinamică latentă, care e însăşi dinamica expresiei, a despicării eului —monadă în /«-urile multiple şi distante înscrise în cuvinte, este sever reprimată. Misterioasa instanţă abstractă şi impersonală care îndeamnă
152
la schimbarea numelui (voce mitică a impulsului lăuntric spre ieşirea sinelui din sine) este învinsă prin rezistenţa obstinată a eului. Trupul, „cel fără nume, / cel care este numai trup", dar care e şi „tu", definit totodată ca „trup (al) tuturor numelor" şi „tată (al) tuturor numerelor" — deci principiul însuşi al alterităţii — este oprit în stadiul purei virtualităţi. încercarea de a ispiti eul provocîndu-l la expresie eşuează de asemenea: «Ai rîs»./Eu am tăgăduit şi am zis : / «N-am rîs» ; / «Ai plîns». Eu am tăgăduit şi am zis : «N-am plîns». Refuzînd să se despartă de sine pentru a se privi ca pe alt-cineva, („Numai numelui meu nu-i spun «tu»"), eul îşi conservă integritatea primară, rămîne în solitudinea *numelui,* identic sieşi, menţine în cîmpul său gravitaţional —precum un nucleu substanţa celulară care îl înconjoară —suma de /îz-uri posibile. Sîntem în sfera aceleiaşi mitologii a numelui germinativ, aici în ipostaza sa negativă, „ascetică", deloc rară la poetul nostru şi marcînd — cum am putut constata mereu — momentele de reflux ale nu mai puţin caracteristicei mişcări expansive : dinamică a metamorfozelor lumii obiectelor, dinamică a subiectului " în relaţie cu această lume, ori — ca în cazul de faţă — dinamică a expresiei. Invocaţia *frigului* („putere mare a lui unu în nerepetare") ca şi tipica opoziţie, în cea mai nouă etapă a creaţiei poetului, între 1 şi A (simboluri extrem descărnate ale realului proteiform şi, respectiv, ale unităţii primordiale a lumii), se înscriu în aria unui mecanism ce reglează întregul „sistem" vizionar. Această ultimă relaţie, amplu dezvoltată şi în poemul *Descrierea lui A* din *Epica magna,* angajează o meditaţie asupra semnului, a cuvîntului faţă în faţă cu individualitatea lucrurilor, cu lumea succesiunii fenomenale „îl opun pe A lui 1. / Nori peste semne"
153
— se scrie la începutul poemului : opoziţie marcînd tulburarea în lumea semnelor ce numesc multiplul, ştergerea diferenţelor individuale, contopirea lor în substanţa primară, totalizantă a Cuvîntului. „Matricea literelor toate", A continuă să fie şi aici simbolul unui principiu ontologic ce se poate manifesta în cuvinte şi încarna în lucruri, păstrîndu-se nealterat. Cînd în sub-ordinea poetului— demiurg („A, te-am făcut trup / ca să rămînă din trupul meu / după spulberare A"), cînd subordonînd, la rîndu-i, subiectul uman, ca o divinitate omnipotentă („Gîndeşte-mă tu, A, pe mine . . . / înmormîntîndu-mă, — / A, / trup îmi rămîi, al gîndirii"), el este fiinţa eternă, nepieritoare, a universului. „Stea" sau „templu al cuvîntului", „rugare a trupurilor noastre fumegînde", A nu se poate comunica totuşi decît întrupat în formele tranzitorii, — „gîndire devenită strigăt / înzdrăvenind un mormînt" (al sensului ascuns, încă nerevelat). Se figurează astfel încă o dată însuşi actul genezei discursului liric, *poiesis* conştient de ambivalenţa sa, ca aparţinînd în egală măsură concretului palpabil şi fondului celui mai abstract al spiritului. Simbolicul A este echivalent, în lumea cuvîntului, cu acel spaţiu de aşteptare a sensului potenţial, din care poetul reuşeşte să închege în cuvinte figurile unei lumi structurate, un cosmos construit în „pustietatea divină". Dar, ca în mitologiile vechi (indiană, iudeo-creştină), dincolo de încarnările temporare, spiritul ce le animă rămîne netulburat şi veşnic. Pentru poet întruparea e

deopotrivă a obiectului şi a cuvîntului care-l face să dureze peste termenul existenţei sale fizice, dar care participă şi el la substanţa originară A, „vaginul imaginar", matricea tuturor cuvintelor purtătoare de înţeles. Elogiul lui A, elogiu al dăinuirii cuvîntului, îşi conţine însă şi partea de elegie : durata lui se hrăneşte din moartea lucrurilor, semnul şi substanţa lui perenă sînt o „mărturie pentru
154
nedreptatea de a fi nemaifiind". Opus lui 1, A marchează o victorie asupra fenomenalului instabil, prizonier al mecanicii metamorfozei. (într-un alt poem, din *Epica **magna,*** elogiul „animalului indirect", care este bărbatul se face în aceşti termeni negînd germinaţia : „Bagă mîna în pămînt şi scoate / sabia iar nu sămînţa I / în singurătatea lui A / nu-l îndrăzni pe 1")
Considerat în planul întregii opere, privită sub semnul alternanţei ritmice la care ne-am mai referit, poemul de faţă pare a marca doi timpi diferiţi ai aceleiaşi mişcări retractile : întoarcerea către fondul indiviz al materiei originare —starea de increat, unitatea primară a fiinţei în sine — negîndu-se astfel metamorfoza, — iar pe de altă parte (prin turnura elegiacă din final), un al doilea moment, pregătit de primul, care ar fi cel în care pierderea dimensiunilor concrete ale obiectelor, „asceza" spirituală, este resimţită ca o stare de criză. Valoarea pozitivă a retragerii în spaţiul originar haotic este echilibrată în felul acesta de una negativă, ca frustrare de concretul viu. Cîteva din reperele fundamentale ale relaţiei dialectice dintre *cuvînt* şi *necuvînt* se regăsesc aici, izomorfe cu dinamica implicării eului în lumea obiectelor şi, respectiv, cu distanţarea de ea. Exaltării discursive, ca manifestare a libertăţii de invenţie şi a capacităţii de a încorpora în cuvînt o infinitate de sensuri în tot atîtea ipostaze „materiale" (aşa-numita „stare trimbulindă") îi succedase, cum am văzut, „greaţa", nostalgia perpetuei copilării în increat, în non-expresie, — pentru ca, pe o altă treaptă a viziunii, „ideea cu gură" sau „mai-marele peste vorbire" să provoace o nouă stagnare prin anularea oricărei corporalităţi, în virtutea acestei mişcări interne, şi *cuvîntul* putea fi, rînd pe rînd, elogiat sau blamat, după cum *lucrurile* erau simţite ca povară şi limită pentru spirit ori — reabilitate — ca factori de echilibrare. „Nedreptatea de a
155
fi nemaifiind" defineşte frumos, prin dubla deschidere a formulei, însăşi ambiguitatea actului creator, bucuria şi melancolia lui : bucurie de a trăi printre obiecte şi numele lor, melancolie de a le cîştiga şi pierde în cuvinte. *Căderea oamenilor pe pămînt* din *Obiecte cosmice* construise un asemenea spectacol al verbului devorator : rostirea consumă fiinţa, o ucide simbolic, substituindu-i *semnul*: „înhămat sînt / la un car abstract. / Scade trupul meu pe măsură ce / se umflă în mine / măştile rîzînd şi plîngînd ale cuvintelor. /. . . / Sînt mîncat . . . Nu mă lăsaţi singur". Altădată, în *Steaua scrisă,* din volumul *în dulcele stil clasic,* o similară imagine halucinantă a semnului agresiv transmitea aceeaşi stare de perplexitate şi spaimă a pierderii de sine în nemişcarea cuvîntului: „Şi aşa mă suge cuvîntul // şi aşa mă muşcă litera «A» /Eu sunt pămîntul, pămîntul / vorbirii cuiva. / . . . / Doamne, a răsărit o stea,, / o stea scrisă : «A FI»".
Este unul din momentele în care, ca la toţi poeţii inte-lectualişti, apare şi la Nichita Stănescu sentimentul incompatibilităţii dintre existenţa organică şi figura astrală, rece, a *cuvîntului.* El putea fi identificat bunăoară la Dan Botta, într-o baladă ca *Orion,* unde „steaua cumplită cu ochi de Meduză . . . împunge şi arde şi-ţi cau-tă-n piept / Oh, inima, inima" — dar acelaşi poet elogia, pe de altă parte, „idolul eleat sub geruri", urmîndu-l dealtfel pe Ion Barbu, constructorul auster al astralelor „semne puse ciclic" în finalul *Jocului secund.* Autorul *Măreţiei frigului* rămîne deschis ambelor alternative, căci spaimei de semn îi preceda sau urma la el elogiul cuvîntului ascuns în miezul lucrurilor, durabilul „schelet al lui «sînt»", ori nu mai puţin gerosul verb arhetipal înscris în spaţiul hiperborean : „Pînă la urmă rămîne «a fi» / care e alb, care are fibula ninsă" . . .
156
într-un asemenea timp al mişcării poeziei sale, existenţa exclusiv printre semne, în absenţa obiectelor corespondente, este resimţită ca o gravă insuficienţă ; desprinse de lucruri în durata lor autonomă, cuvintele nu mai sînt ecoul armonios al lumii. Poetul retrăieşte acea „spaimă a lui Anteu" incapabil să atingă solul regenerator : „Din nou mă sprijin numai de cuvinte / Nu e nici o muzică să izbucnească / din osul nimănui"... Cuvîntul creşte acum pe moartea fiinţelor şi a lucrurilor, însă discursul actual nu mai este o uitare a stingerii şi o salvare în cîntec a fenomenelor perisabile (ca în *Enghidu),* ci strigăt de spaimă în faţa irealizării lumii: „Orice cuvînt este un sfîrşit // orice cuvînt din orice limbă este un strigăt / de moarte / al unei specii, din nesfîrşitele specii / care au murit fără să se mai nască, / făcîndu-ne loc, nouă, singurilor, primilor / care ne-am născut".
De aici, şi o anume devalorizare a „invenţiei" : în solitudinea sa, poetul propune universuri imaginare,

în acea „pustietate divină" ce se perpetuează, fără putinţa de a le verifica autenticitatea. Invenţia nu satisface deplin impulsurile cosmogonice ale eului, cuvintele par inapte pentru întrupare, sau realizează o încarnare imperfectă şi nesigură a sensului virtual, înfă-ţişîndu-se doar ca aproximare stîngace a lui: „Vai, înţelesul este mai iute decît timpul înţelesului. / Şi nici nu există înţeles ci numai / înţelegere. // Vai, înţelesul prea iute pentru trupul nostru, vorbind / o altă limbă ..."
Tocmai în conştiinţa acestui decalaj între timpul înţelesului şi cel al umanei înţelegeri limitate, dintre un posibil limbaj care ar avea acces la realităţile ultime şi cel perpetuu distant, al trupului nostru, îşi are izvorul esenţial elegia lui Nichita Stănescu : elegie a cunoaşterii intelectuale, dar — încă şi mai mult — una a *solitudinii*
157
discursului poetic şi a poetului In discursul său. A fi singur cu limbajul nu mai înseamnă acum preludiul unei victorii a spiritului constructor, orgoliul celui ce durează lumi pe *fabula rasa* e subminat de nelinişte şi îndoială. Poetul trăieşte sentimentul unei *condamnări la invenţia infinită,* cu singura speranţă a vagii aproximări $_{a}$ sensului bănuit în propria fiinţă şi în lume : „Singur sunt şi mă sprijin de/ «A», frumoasa vocală / matricea literelor toate . . . // Şi spaima de a fi singuri, de a fi *J* primii, / de a fi hymene. // Şi nevoia de a ne inventa stăpîni / zei şi flori, / toţi absolut toţi în viitor, / în viitorul verzui pe care-l numim trecut, . . // A inventa un rîu curgînd liber prin aerul fără maluri. . . // A inventa o floare / al cărei miros / suntem" *(A inventa o floare,* în *Laus Ptoletnaei).*
Poezia *Mă asemui cu un copac,* din ciclul *Obiecte cosmice,* anunţase deja acel sentiment de nelinişte generat de mecanica invenţiei, saturaţia de metamorfozele discursive, echivalenta cu acea oboseală de metamorfozele fenomenale, despre care am mai vorbit (v. „Ce ^{m}°notonie, doamne dumnezeule"), iar în *Mim (Necu-vintele),* prea repedea schimbare a „ceea ce numim stări de spirit", în căutarea celei mai adecvate expresii a eului, va fi resimţită din nou ca o damnare, poetul defi-nindu-se ca un Sisif obligat prin destin la o mereu reluată schimbare a măştilor: „Blestem, oricînd să poţi să-ucepi de la-nceput / viaţa ta de nenăscut". între blocarea expresiei şi excesul ei (exces al cuvintelor înmulţindu-se în încercarea de a încorpora cît mai mult sens), se desfăşoară spectacolul acestei mitologii *sui generis* figurînd actul întemeierii, înfloririi, alterării şi morţii discursului poetic. în oricare dintre momentele sale, poetul e obsedat pînă la halucinaţie de posibilele ultime înţelesuri pe care cuvîntul ar fi în stare să le sustragă vir-
tualităţii pure, ca dintr-un haos primar aşteptînd gestul **demiurgic** care să le constituie într-un *cosmos.*
Aşadar nu e deloc surprinzător că, într-o mare parte a operei lui Nichita Stănescu, funcţionează motivul liric, de sorginte romantică, al *lumii ca text.* în poezia românească, Lucian Blaga îi dăduse una dintre expresiile cele mai caracteristice, bunăoară în poezia *Rune,* şi îşi construise întreaga „geografie mitologică" în perspectiva unei asemenea *lecturi arhetipale.* Preluînd formal imaginea unui univers „runic", autorul *Epicei magna* scrie astfel, în *Clipa cea repede* : „s-a pus la îndoială piatra ca vorbire. // Au zis de fluture că este o respirare . *I ... j Ei* n-au ştiut să citească / leul în alergare / că literă preeste şi zeiască / N-au descifrat cîmpia mare, / marea cea mare, / Viaţa prea singura, / ce ni s-a dat". Sau, la fel de direct, în *Lecţia de citire* din *Măreţia frigului* : „Scriere este totul. / Peştele e literă în alfabetul mării. / O frază sunt păsările-n zbor. / Totul este scriere. / Totul este de citit. / Piatra poate fi citită, — / iar norii ne spun o poveste .../.../ gîndurile litere îmi sunt. / încerc să recompun o frază / dar timpul meu preschimbă scrisul".
Accentul însă cade aici nu atît pe *rezultatul* descifrării, care ar fi un model cosmic ideal, al „zilei dintîi" a creaţiei, cît pe instabilul *proces* al „lecturii", în sine nesigur, mereu dezechilibrat de o mişcare a spiritului ce interzice identificarea sensului ultim al acelor „stranii alfabete". Sentimentul romantic al misterului cosmic, înfiorarea în faţa unei naturi bănuite ca exemplare lipseşte. Interesează în primul rînd preliminariile „lecturii", spectacolul condiţionării ei, constituirea universului ca text prin intervenţia poetului. Nu o *natura naturata,* ci o *natura naturans* este orizontul către care se deschide viziunea sa, o natură productivă şi în curs de construcţie, „creaţia ca geneză", despre care vorbea
158
159
şi un Paul Klee. Şi la Nichita Stănescu această mişcare genetică e totul. Supunerea subiectului la ritmul naturii date menţine fiinţa la nivelul unei identificări cvasi-fiziologice cu realul, *semnul* — şi, odată cu el, *sensul* — dispare : „Toată mărturia e de faţă : // Semnul este, nu-l vedem // Stăm pe un cap de zeu fără să ştim / Mîncăm legea timpului / spunîndu-i sîmbure de nucă. / Necitită, ea poate fi mîncată" *(Anatomia, fiziologia şi spiritul,* în *Epica magna).* Obsesia fundamentală, producătoare, cum am văzut, de entuziasme, dar şi de mari nelinişti, este însă aceea a aproximării sensului prin

multiplicitatea de semne ale discursului liric sau a interpretării semnului ce pare dat (într-o lume-text), printr-o nouă iniţiativă discursivă. Or, cel mai adesea, „straniile alfabete" refuză lectura univocă, iar rostirea în *alte* cuvinte a semnelor vizibile ale universului sau a sensurilor lui bănuite se dovedeşte a fi un eşec. „Scrisul e un mod de a încetini gîndirea" — se afirma într-o poezie din *Oul şi sfera,* iar în *Poetul în grădina Ghet-simani (Necuvintele),* dăm de o variantă a aceleiaşi „definiţii", ce ne replasează în faţa unui spaţiu al polisemiei ameninţat de univocitatea cuvîntului reductiv : „Noi ne-am fost transplantat gîndirea / lent şi unic în vorba spusă / deşi se-mpotrivea cetirea / de alfabeturi — şi apusă /a hieroglifei care ştie / mereu o altă-mpă-răţie" . . .

Numai foarte rar poetul are viziunea „vorbirii fixe", a rostirii în atingere cu sensul ultim, dar şi atunci o asemenea vorbire e acompaniată de gesticulaţia aproximativă a „trupurilor" care doar mimează înţelesurile, traducîndu-le în limbajul derivat al lumii fenomenale : „Cuvintele fixe erau trupul lor, / trupurile lor nu erau decît o limbă / vorbind în limba celor care mor / vorbirea celor care nu se schimbă" *(Scenă,* în *Necuvintele).*

în ultimă analiză, reveria sa tinde să configureze un limbaj ideal, atoatecuprinzător, o „înaltă indistinctă de vorbire / din care absentează tu şi eu" — expresie utopică a totalităţii sensului. Dincolo de varietatea raporturilor în care eul se angajează cu universul, se impune mereu aceeaşi tensiune a spiritului lansat în aventura captării în cuvinte a cît mai mult sens. Să-mîne însă întotdeauna viu sentimentul unui deficit de expresie (chiar şi atunci cînd supraabundenţa discursului provoacă greaţa de cuvinte), al unei suprafeţe neacoperite din infinitatea spaţiului potenţial. Trădat de cuvinte, poetul caută Cuvîntul — un „cuvînt ce nu există". în perspectiva poetică, acesta ar fi tocmai posibilul nume a ceea ce este de nenumit, chipul himeric al indicibilului. Discursul poetic apare atunci ca pură tensiune spre sens, prin intermediul unor cuvinte conştiente de funciara lor inaptitudine de a *exprima* dincolo de anumite limite. O asemenea tensiune fusese sugerată încă în *Căderea oamenilor pe pămînt,* unde se putea citi următoarea frază : „Cuvintele . . . detună pe timpanul întins / între ceea ce este şi ceea ce nu este". „Necuvintele" marchează o poezie a absenţei, ultim teritoriu în care cuvîntul, neputînd numi ceva anume, îşi „numeşte" propria mişcare spre „acele ce nu le ştim şi sînt". Un text precum *Timp* (tot din ciclul *Necuvin-telor)* figurează această dinamică drept epuizare a aproximării metaforice a sensului şi ieşire către un punct unde rostirea nu-şi poate decît constata capitularea : „Se poate stinge pocnind ca un bec / şi-această secundă ştiută. / Poate rămîne ca la înec / deasupră-ne, apa stătută. / întreceri subţiri, de umbre fugare / seara sub lună, ca sub un tavan / rotund şi-azvîrlit la-ntîmplare, / din toţi ochii deschişi — simultan. / Horn invers, cu fumul în rîpă, / cu ceru-n prăpăstii atras. / Poate de-

aceea, mărit ca de lupă / se-arată ce ne-a mai rămas. / Uite-l : nu seamănă cu nici un cuvînt. / Nici nu poate fi spus, nici văzut. / Stă între cer şi pămînt / şi n-are sfîrşit şi nici început".

Dar şi mai profund înscrisă în substanţa poemului este această năzuinţă în poezia intitulată *Ce* ? : înscenare a preparativelor viziunii şi sugestie, prin chiar automatismul rostirii, a tensiunii şi apoi a blocării expresiei care, în loc să recupereze sensul, îl menţine suspendat în prelungirea interogaţiei, incapabilă să genereze altceva decît excrescenţe aberante ale propriei substanţe, false încarnări menite să îndepărteze şi mai mult spiritul de orizontul cunoaşterii adecvate. Răspunsul aşteptat e doar întrebarea deghizată în materia parazitară a unui verb străin, intruziune absurdă pe traiectoria tensionată a căutării: „Să văd dacă se vede, / eu gheare de pisică / mi-am pus, prelungi, drept gene / la pleoapa mea antică. // Şi-un muget gros de taur / continuă sprinceană / culcat peste privirea / mea, dreaptă, caldeeană. // — Eii, ce vezi, spune-ne, spune-ne ! / — Văd cuvinte. / — Spune-le, spune-le ! / (Eu tac sub ciocîrlii ca şi-nainte) / Vine mutu la mine, mă-ntreabă : / — Ce ? / — Ceapă ! / - Ce ? / - Cecsina !"

Surprinzător poatepărea faptul că poetul aşazăjsub formula „necuvintelor" tocmai o poezie înscenînd acea mişcare de „cedare reciprocă a specificului" între *cuvînt şi obiect,* care ar trebui, conform logicii aparente a viziunii sale, să reprezinte idealul de încorporare în expresie a realului „El a întins spre mine o frunză ca o mină cu degete. / Eu am întins spre el o mînă ca o frunză cu dinţi. / El a întins spre mine o ramură ca un braţ. / Eu am întins spre el braţul ca o ramură. / El şi-a înclinat spre mine trunchiul ca un umăr. / Eu mi-am înclinat

spre el umărul / ca un trunchi noduros. / Auzeam cum se-nteţeşte seva lui bătînd / ca sîngele. / Auzea cum se încetineşte sîngele meu suind ca seva. / Eu am trecut prin el. / El a trecut prin mine. / Eu am

rămas un pom singur. / El / un om singur" *(Necuvintele).*
Paradoxală non-comunicare, sugerată de un preaplin al comunicării ! Transferul total de atribute avînd ca efect o dublă încarnare nu duce, practic, decît la un schimb de măşti, la o schimbare de poziţie ce nu afectează solitudinea fundamentală a elementelor în relaţie. *Ceva* devine un *alt-ceva,* replica perfectă a mişcării osmotice anulează, în ultimă instanţă, dinamica relaţiei, — procesul poate reîncepe, perpetuînd funcţionarea unei mecanici sterile.
Se semnalează astfel limitele acelei estetici a expresivităţii, insuficienţa *mimesisului.* „Pedagogia cuvintelor" din *Dreptul la timp* („îmi învăţam cuvintele să iubească") rămîne doar unul dintre demersurile definitorii pentru actul poetic, nu şi cel mai semnificativ. El poate da, desigur, sentimentul unei anumite puteri a verbului asupra realului, însă dincolo de aceasta se întinde spaţiul adevăratei, dramaticei tensiuni către o realitate ultimă, la pînda căreia poetul îşi instalează capcanele. Că în aceste curse nu cad „abstractele animale", ci doar simulacrele lor deja domesticite, este suferinţa sa cea mai profundă, sursa nicicînd extenuată a elegiei sale. „Cedarea reciprocă a specificului" nu depăşeşte încă pragul cuvîntului, pentru a pătrunde în ţinuturile Cuvîntului. Discursul poetic e încă ne-Cuvînt. Cunoscîndu-şi fragilitatea rostirii, poetul se lasă totuşi fascinat de himeră, „făcînd nuntă tristă cu ce nu există". Abia în zona acestei hipnoze a sensuluj ultim poezia sa îşi cîştigă, paradoxal, adevărata libertate : liberă să presupună, să bănuiască, să *inventeze*
163
figurile posibile ale sensului infinit — sau propria sa figură definitiv întoarsă spre acel orizont al tuturor promisiunilor. Prin însăşi dinamica sa internă, poezia se defineşte astfel ca o „ars combinatoria", „matematică poetică", joc ce compensează oarecum conştiinţa în-frîngerii verbului în aventura sa cognitivă. între *cuvinte* şi *necuvînt,* discursul poetic construieşte, construindu-se, spectacolul mitic al propriei geneze.

POEZIE ŞI JOC

ERA EVIDENTĂ, încă din prima carte a lui Nichita Stănescu, tendinţa sa de a aşeza discursul liric sub semnul *jocului.* în peisajul literar al sfîrşitului celui de al şaselea deceniu, dominat — indiferent de vîrsta poeţilor — de gravitatea, reală sau mimată, a „seriosului" existenţial, autorul *Sensului iubirii* schiţa proiectul unui spaţiu ce promitea o nouă situare a subiectului liric faţă de univers. Un spaţiu ce avea să se lărgească progresiv în creaţia noilor generaţii, expresie a recuperării şi fortificării conştiinţei de sine a poeziei. Depăşind o anume crispare, o stare de tensiune dictată de condiţionările socio-culturale ale primilor zece ani de „literatură nouă", poezia îşi manifestă tot mai deplin — prin scrisul unor Leonid Dimov, Mircea Ivă-nescu, Marin Sorescu sau Ion Gheorghe — disponibilităţile ludice, o libertate interioară ce se afirmă în meditaţia neîngrădită asupra propriului limbaj, şi, mai mult, prin angajarea în experienţe duse pînă la limita „gratuităţii". Exemplele din tradiţia „clasică" a liricii româneşti — de la folclor şi Anton Pann, pînă la miş-
165
carea de avangardă, la Arghezi sau la Ion Barbu — constituiau repere fertile, şi a le urma, înmulţind demersurile şi înnoind unghiurile de vedere, nu putea fi decît profitabil pentru ansamblul fenomenului poetic.
Nichita Stănescu se înscrie firesc într-o asemenea tradiţie, preluînd şi asimilînd sugestii ale înaintaşilor, dar mai ales dezvoltîndu-le într-o viziune particulară, inconlundabilă. Şi dacă e adevărat că cea mai mare parte a operei sale construieşte o *sui generis* mitologie a limbajului, dacă relaţia fundamentală este la el aceea dintre *poet* — ca „personaj" într-un scenariu mitic — şi *cuvintele* în căutare de sens, dimensiunea ludică este aici aproape suînnţeleasă. Formele şi semnificaţiile *jocului* participă în mod esenţial la definirea viziunii, îi sînt constitutive prin chiar faptul necontenitei provocări a cuvintelor la identificarea şi producerea înţelesurilor existenţei, prin exigenţa permanentei lor mobilităţi în faţa unui orizont pe care l-am numit ca fiind al *potenţialităţii sensului. Jocul* va defini aici, în esenţă, o *strategie a instaurării semnului,* o multiplicitate de tentative ale aproximării în expresie a unei realităţi virtuale, aflate în mare măsură la dispoziţia poetului, şi nu subordonîndu-l. Chiar dacă din volumul de debut se mai pot reţine astăzi doar cîteva piese, considerarea lui globală rămîne expresivă pentru descoperirea unor premise ale viziunii poetului, tocmai în sensul celor spuse mai înainte. în imediata apropiere, un Nicolae Labiş fusese exponentul unei sensibilităţi ancestrale, pe care o voia integrată, asimilată şi perpetuată în esenţa ei, într-un moment istoric de convulsii şi rupturi. Autorul *Primelor iubiri* şi al *Luptei cu inerţia* promitea să devină unul dintre ultimii mari poeţi români de efervescenţă romantică vizionară, pentru care lumea exista ca structură cos-

166
mică *naturală,* de o anume stabilitate, cu care fiinţa 5e afirma solidară, comunicînd cu ea prin rădăcini. Discursul liric labişian se putea defini astfel ca „distilare" în ritmurile poemului a unei spiritualităţi obscure, de adîncime, ce nu trebuia trădată, ci doar ridicată, în grandoarea şi eternitatea ei, în „ziua cea solară", inclusă într-o ordine a sensibilităţii şi conştiinţei umane. Fructuoasa dependenţă de cosmosul constituit a tovarăşului de generaţie este însă radical negată la Nichita Stănescu, poet gata să construiască o lume nu atît „dedusă" din cea reală, cît una cu orgoliul ineditului absolut, proiecţie intelectuală şi afectivă a subiectivităţii proprii, faţă de care natura dată rămîne numai un termen de comparaţie posibil, căci problema nu e de a o *încorpora* sensibilităţii, cît de a o *depăşi.* Nu geometrizarea „spiritului adîncurilor" va fi obiectivul său ci, dimpotrivă, perturbarea „imaginilor tradiţionale ale lumii", în vederea unei noi aşezări a lucrurilor.
O atare declaraţie de independenţă se configurează încă din *Sensul iubirii* — şi descifrarea mecanismului relaţiei eu-univers specifice acestei etape a creaţiei, încercată în primul capitol al studiului de faţă, a putut oferi, sperăm, argumente convingătoare. Aşa cum subliniam acolo, tînărul poet e mereu tentat să situeze în prim plan iniţiativele eului în faţa unui univers mai mult sau mai puţin apt pentru transformare. Expansiunea „agresivă" a privirii, creşterea în cercuri a gîn-dului, bătaia răsunătoare a inimii şi întreg acest spaţiu de rezonanţă, pe cale de a se structura, ce apare ca efect al unor asemenea demersuri, afirmă voinţa modelatoare a poetului. Lumea există pentru a fi provocată la metamorfoză, pentru a răspunde prin spectaculare mutaţii gestului ce intervine în vechea sa alcătuire. Altfel spus, ea se transformă într-un *spaţiu de joc,* scenă pe care
167
poetul regizează spectacolele de el însuşi declanşate, contemplate apoi cu neascunsă încîntare sau cu o mare nelinişte. Dar ceea ce frapează întîi de toate în aceste prime poeme este evidenta sa inaptitudine de a participa la dramă, de a transmite sentimentul tragic al vieţii şi în general tot ce aparţine registrului grav, mai obscur şi tulburător al stărilor sufleteşti. Acel „serios" al lumii date, deşi evocat adesea, într-o înseriere tematică încă obligatorie în epocă sub presiunea unor canoane exterioare, este în permanenţă trădat. Şi în egală măsură se poate spune că „temele" îl trădează pe poetul care le mimează. Eşecul semnalează incompatibilitatea dintre o poezie a evenimentului istoriceşte databil (în prefaţa cărţii i se cere tînărului autor „un contact cît mai intim cu *concretul* construcţiei socialiste" — subl, n.) şi natura *fantezistă* a talentului său. Tocmai „forţarea" şi „încărcarea" imaginii, amendate de prefaţator, urmau să se dovedească, printre altele, atributele specifice unei poezii pentru care obiectul *concret* nu e, cele mai adeseori, decît un pretext pentru o serie de variaţiuni ale fanteziei. Conflictul acestuia cu *mi-mesisul* — definitoriu pentru manierism — se schiţează de pe acum. Un ochi atent va observa dealtfel, chiar în interiorul compunerilor pe temă dată, ratate în ansamblu, fragmente (singurele expresive) în care prelucrarea de factură fantezistă e o deviere fertilă de la retorica discursului neutru. Dinamica spectaculară a imaginilor, o anume caligrafie „preţioasă", emblematică, înclinaţia pentru decorativ tind să deplaseze accentul pe gesticulaţia pur constructivă, orientînd atenţia spre nivelul *formal* al textului. De aici, senzaţia că poetul fascinat de mişcarea formelor *uită* „mesajul", chiar atunci cînd, superficial, îl enunţă. Curioasă subversiune, involuntară, a unui limbaj simţit ca inadecvat !
163
Că cititorul nu se înşeală asupra acestui fapt o probează unitatea viziunii în curs de configurare, o specifică relaţie cu obiectele (în esenţă aceeaşi în asemenea fragmente ca şi în poeziile reuşite), pe care am caracterizat-o în capitolul citat.
Pentru problema ce ne preocupă acum, importantă e tocmai această detaşare de tot ceea ce, în „obiectul" exterior, s-ar opune manifestării „fanteziei dictatoriale" a subiectului. Lumea poetului e una în care el poate dispune de o maximă libertate de mişcare şi pe care nici n-o poate vedea decît ca spectacol în permanentă reînnoire. Ochiul deschis în faţa universului are candoarea şi puritatea privirii copilăreşti ce eludează drama, reţinînd exclusiv elementul spectacular, surpriza schimbărilor apărute în ordinea realului. Mult vehiculata, de exemplu, temă a ororilor războiului e transcrisă în registru ludic : „Era un joc rotund de avioane : unele erau aurii, altele argintii, /. . . / După aceea a pierit casa vecinului / şi casa din colţ / şi casa de-ală-turi. . . / Şi eu de mirare / clătinam din cap : Uite, nu mai e o casă !. . . / Uite, nu mai e o casă ..." *(Joc de avioane).* Un *Sfîrşit de bombardament* e reţinut ca perturbare a spaţiului de joc, iar în *Pădure arsă,* din aceeaşi serie tematică, atmosfera sumbră cade în plan secund, concurată de prezenţa spectaculară a propriei gesticulaţii a privitorului: „ . . . fiecare gest pe care-l fac /

cozi de cometă-n aer lasă // şi fiece privire aruncată / o-aud cum sună întîlnind / vreun copac". „Narcisismul" despre care s-a vorbit în legătură cu această etapă a creaţiei lui Nichita Stănescu, întoarcerea privirii spre sine şi spre lume ca oglindă a eului în ipostaze solar-sărbătoreşti, apare astfel ca o formă a degajării (dezangajării) de (din) tot ceea ce nu poate fi direct atras în sfera acţiunii remodelatoare a subiec-

169

tului. Se confirmă aici consideraţiile lui Gabriel Liiceanu despre jocul infantil. „Copilul — scrie el — este singura fiinţă în care distincţia dintre *a fi şi a reprezenta* se pierde în lumea unică a jocului. Discursul sociologic este anulat în cazul său de faptul că, jucîndu-se, copilul se joacă de fapt pe sine şi spectacolul ludic pe care îl oferă este propria lui realitate unidimensionată ludic. Copilul este eminamente joc şi «rolul» său social este de a lua roluri. Necesitatea lui este propria lui libertate, şi felul în care el este jucat este acela că se joacă"?. *Mutatis mutandis,* distincţia dintre *a fi jucat* şi *a se juca* funcţionează, aşadar, şi la poetul nostru, care — fie că se lasă fascinat de jocul metamorfozelor universului intrat în raza privirii, fie că anticipează prin imaginaţie o similară desfăşurare de forme declanşate în cîmpul tensional al sentimentului :„Marea se va preface în păsări străvezii, / cîte le-ncap ochii deschişi spre ea, / şi vor zbura fîlfiind cînd ai să vii... // Vor rămîne prăpăstiile şi peşterile goale, / peştii vor plezni aerul prăbuşit cu cozile, stîrnind mărgeanele domoale" . . . *Jocul* stănescian poate fi deci caracterizat acum ca expresie a libertăţii fanteziei în „lumea obiectelor" deţinînd o funcţie de *de-dramatizare a realului* : dezangajare ce marchează în schimb un nou mod, mai liber, al implicării, în dependenţă aproape exclusivă de decizia şi iniţiativele subiectului. *O viziune a sentimentelor* şi *Dreptul la timp* ratifică o asemenea perspectivă. Spaţiul poetic conceput aici ca lume a obiectelor şi fiinţelor intrate în rezonanţă sub impulsul energiilor afective este investit cu atribute de excepţie. în perimetrul lui, evenimentele redevin exemplare, gesturile

? G. Liiceanu, *Preliminarii la o înţelegere a demnităţii jocului tn lumea culturii,* prefaţă la J. Huizinaa, *llomo ludens,* Ed. Univers, Buc, 1977, p. 13.

se rituaîizează, discursul erotic cîştigă puteri magice : „vîrtejul aproape văzut" al cuvintelor este capabil să refacă „structura materiei, de la început". Şi dacă într-adevăr „cultul este o încercare de a face să strălucească din nou lumina originară a lumii asupra tuturor lucrurilor finite"?, atunci acest spaţiu este oarecum analog celui al „jocului cultic". Cu observaţia, totuşi, că la autorul *Viziunii sentimentelor* „fiorul" sacru propriu-zis lipseşte, substituindu-i-se euforia spectatorului sau a regizorului ce impune universului propriile sale legi. Gesticulaţia erotică se menţine în zona ambiguă dintre *ritual şi joc,* între gravitatea şi solemnitatea ceremonialului şi „gratuitatea" jocului. Un anume grad de dezangajare faţă de mit reiese din deplasarea accentului pe actul *înscenării.* „Spectacului continuă să existe — nota E. Fink, referindu-se la moartea cultelor — dar zeii fug." în poezia lui Nichita Stănescu ei îşi lasă emblemele strălucitoare, prezenţe decorative în jocul festiv la care e mobilizată imaginaţia : „şi iată-mă, fără să dorm, / aievea văd zeii de fildeş. / îi iau în mînă şi / îi înşurubez rîzînd, în lună, / ca pe nişte mînere sculptate, / cum trebuie că erau pe vremuri, / împodobite, roţile de cîrmă ale corăbiilor. // Jupiter e galben, şi Hera / cea minunată e argintie" *(Vîrsta de aur a dragostei).* Erosul reactualizează timpurile adamice ale copilăriei, cînd existenţa era toată joc iar relaţia cu exteriorul nu întîmpina nici o dificultate. Lirismul celor mai bune poeme din această perioadă e marcat tocmai de o asemenea libertate a comunicării cu lumea : comunicare euforică, senină uimire în faţa propriei puteri dintr-odată recîştigate, entuziasm în sensul etimologic al termenului, de inspiraţie venită de la zei, şi — mai

E. Fink. *Le jeu comme symbole du monde,* Ed. de Minuit, Paris, 1970, p. 130.

170

171

mult — chiar zeiască bucurie a jocului, ca în mitologiile asiatice. „Trup cu vedenii", poetul trasează în lumea dată largile frontiere ale teritoriului său ludic, lăsîndu-se invadat de enegii regeneratoare şi dominînd la rîndul său un univers în care trăieşte bucuria învingătorului. Jocul său e acest *ceremonial al reveriei,* mişcarea stilizată, făcută vizibilă, a unei fantezii ce-şi cunoaşte forţa de transfigurare : „Te-ai făcut subţire şi prelung / şi un sentiment ciudat te doare, / şi eşti mîndru şi ţi-l porţi pe umăr / ca pe-un şoim de vînătoare, /. . ./ Se petrec atunci întreceri, lupte, / şi răpiri imaginare, / ora se înclină, bate / cu secunde tot mai rare" *(Poetul şi dragostea).*

Nu o dată — ca în *Leoaică tinără, iubirea* — poezia e o descriere a însuşi mecanismului ce generează jocul. Declanşată de eros, fantezia produce imagini pe care visătorul cu ochii deschişi le contemplă într-o stare de entuziasm, de încîntare ingenuă, amintind-o pe aceea a copilăriei: „Leoaică tînără, iubire

/ mi-a sărit în faţă. *I... I Şi* deodată-n jurul meu, natura / se făcu un cerc de-a dura, / cînd mai larg, cînd mai aproape, / ca o strîngere de ape" . . . Nichita Stănescu nu este însă un dionisiac. Specificul lirismului său e dat de o *fervoare a imaginaţiei.* Nu vom găsi la el nimic din acea dezlănţuire a dansului lui Zarathustra, „beat de lume şi pă-gîn" — cum îl transcrisese Blaga în *Poemele luminii.* „Beţia" stănesciană e pur spirituală, abandon de sine (şi părăsire a „lumii concrete") în mişcarea acaparantă a reveriei: „Mi-am dus mîna la sprinceană, / la tîmplă şi la bărbie, / dar mîna nu le mai ştie. / Şi alunecă-n neştire / pe-un deşert în strălucire, / peste care trece-alene / o leoaică arămie . . . . " *(ibid.).* Iar în altă parte, descriind un moment similar de intrare sub fascinaţia imaginarului: „Şi nu mai ştiam unde-mi lăsasem în lume odaia" *(Ploaie în luna lui marte).*

172

Nu e în aceste evaziuni nici o urmă de dramatism, bucuria jocului nu e încă umbrită de vreo îndoială şi nici tulburată de acea oboseală a metamorfozei, despre care am vorbit în alte parte. Jocul este acum o necesitate vitală dictată de preaplinul fiinţei fericite să-şi afirme disponibilitatea imaginativă. Cînd nu le înlocuieşte cu totul, el se înscrie firesc în prelungirea actelor existenţiale „serioase", anexîndu-le teritorii complementare în care-şi pot cîştiga o nouă libertate, sub semnul *invenţiei continue* : „Şi cînd sfîrşeam cuvintele, inventam altele, / Şi cînd se-nsera cerul, inventam ceruri albastre, / şi cînd orele se-nverzeau ca smaraldele, / ne bronzam la lumina dragostei noastre" *(La-nceputul serilor).* încă o dată *mimesisul* apare concurat, completat, depăşit de *phantasia.* „Transcendenţa plăcerii creatoare", despre care vorbea un Gottfried Benn, se regăseşte şi în „programul" jocului lui Nichita Stănescu. Numeroase poeme ale acestei etape anterioare *Elegiilor,* caracteri-zabile încă drept expresie a unui lirism „existenţial", ilustrează într-adevăr ipostaza ludică, în sensul deschiderii discursului liric spre o anume „gratuitate". Cărţile ulterioare o vor reliefa şi mai puternic, dîndu-i alte semnificaţii. Deocamdată, jocul nu contrazice radical „realul", ci propune o figură mai pură a existentului, faţa lui sărbătorească, solară, „paradisiacă". „Sera-fismul" viziunii sentimentelor[1] numeşte — considerat în perspectivă ludică — tocmai această capacitate de organizare a universului după regulile mai libere ale unei fantezii purificatoare. Dematerializarea obiectelor, imponderabilul, transparenţa, mişcarea de *dans* şi *zbor,* stilizarea gesticulaţiei, întreg acest ceremonial fantezist nu pot fi gîndite la Nichita Stănescu în afara

[1] E. Simion, A[7]. *Stănescu, „Oul şi sfera",* in *Gazeta literară,* 1968, nr. 13.

173

atitudinii ludice. Dealtfel, poetul însuşi le înscrie în acest spaţiu : el se *vede jucîndu-se,* se înfăţişează 6a *spectator al propriilor reverii* prin care remodelează realul: „Parcă într-o zi un soare/ce-l lovisem cu privirea / îşi turti rotundul aur / şi veni atît de-aproape, // că-l răcii cu răsuflarea, / cu privirea modelîndu-l / într-o tînără femeie / aromită, visătoare. // O, pe-un pat de nouri negri / stă întinsă o femeie. // Trup de aur, sîni de aur, / stă întinsă o femeie. // Nourii plutesc pe-aproape / şi ea doarme împietrită / şi împing pe boltă norul / cu bătaia inimii" *(Dansul).*

„Dansul rotund al stărilor de spirit", în chip de „zeiţe ale aerului", sau plutirea „în vîrtejuri diafane" se ordonează în forme de o limpede geometrie, disciplinînd „delirul" întîielor impulsuri ale imaginaţiei. Poetul îşi geometrizează fantasmele (observaţia va fi valabilă şi pentru un alt „manierist" al acestei generaţii, Cezar Baltag), îşi impune faţă de ele o anumită distanţă, de la care ochiul le poate contempla desfăşurarea ritmică, contururile „clasice". O poezie precum *Poveste sentimentală* (din *O viziune a sentimentelor)* rezumă emblematic această specifică situare („apolinică") faţă de propriile proiecţii ale fanteziei: la extremele spaţiului în care se desfăşoară jocul dezlănţuit al cuvintelor, se încheagă imaginea stilizată a membrilor cuplului erotic, într-o compoziţie decorativă de o mare puritate :

*Eu slăleam la **o** margine a orei, iu — la cealaltă, ca două toarte de amforă. Numai cuvintele zburau între **noi,** înainte şi înapoi . . .*

Cum se va vedea mai tîrziu, tocmai tulburarea acestei ordini senine a mişcărilor imaginaţiei, incapacitatea de a stăpîni energiile devenite agresive ale verbului — eşe-

174

cui „jocului" — va schimba euforia iniţială în nelinişte, iar siguranţa simili-demiurgică a jucătorului, în sentiment al precarităţii fiinţei. Semnificaţia gesticulaţiei ludice va fi şi ea alta : demascate ca „nobile paleative", ipotezele construite prin joc vor alimenta, într-o întinsă arie a lui, lirismul elegiac al multora dintre paginile următoare ale operei.

O opoziţie semnificativă, conştient afirmată, între spaţiul ludic şi cel al „seriosului" existenţial stă la baza ciclului/Lflus *Ptolemaei.* Ipostazei euforice a eului visător, fascinat de propriul joc într-o lume deschisă mişcărilor fanteziei, i se substituie acum „sufletul neliniştit" care descoperă, dincolo de

„realitatea unidi-mensionată ludic", un teritoriu marcat de o altă unidi-mensionalitate, rigidă şi constrângătoare din punctul de vedere al poeziei, care e aceea a adevărului raţional, ştiinţific. Libertatea discursului poetic polisemie se opune — cum am anticipat în capitolele precedente — reducţiei la monosemie a limbajului conceptual: e o tensiune în raza căreia se construieşte un nou spectacol, avîndu-l ca protagonist pe poetul însuşi.

Într-un anume sens, şi *Elegiile* fuseseră un fel de joc. în spaţiul virtualităţii sensului, poetul schimba roluri, împrumuta măştile posibile ale poeziei, recurgea la experienţe alternative, menite să-i probeze capacităţile de cuprindere, să delimiteze frontierele discursului său. „Iată pînă unde se poate ajunge" : versul din *Elegia a treia* fusese grăitor pentru acest demers al tatonării orizonturilor către care, în chip de nou arpentor, se îndrepta poetul. Fiecare elegie urmînd celei dintîi, care aproximase labirintul înţelesurilor potenţiale, fusese o *provocare la epifanie,* analogă întrucîtva „ten-

dinţei de personalizare a divinului" (E. Fink) din jocul cultic. Intrînd, prin magia măştii lirice, în lumea sensului multiplu, poetul încerca să-l stăpînească prin jocul său specific. Seria de metamorfoze imaginată în *11 elegii* era resimţită însă, în ultimă instanţă, ca incapabilă să epuizeze Sensul, încît migraţia printre roluri lăsa mereu sentimentul neîmplinirii. Se petrecea aici ceea ce autorul *Jocului ca simbol al lumii* semnalează, atunci cînd scrie că : „prin măştile pe care omul şi le făureşte sau pe care le găseşte, omul dobîndeşte numai posibilitatea de *a părea* în ambiguitatea şi pluralitatea de sensuri"[1]. Schimbînd ce e de schimbat, poetul ajunge la o similară conştiinţă a limitelor jocului său : „rolurile" sale îi apar doar ca *ipoteze,* figuri probabile ale sensului, ce lasă mereu neacoperită o zonă marginală, deschisă unor noi tensiuni. Acea „suferinţă a unicităţii", ca dealtfel şi contrarul ei, „boala de multiplu", exprimă tocmai o atare insuficienţă a jocului: el se revelează mereu ca *proiect* tranzitoriu, ca soluţie doar *provizorie.* De aceea, pentru *Omul-fantă,* ipostază a trăirii *totale* a lumii, „nu e loc pentru semne" ; de aceea, în ultima elegie condiţia ideală a poetului e proclamată în imperativul de a fi „înlăuntrul fenomenelor", „a fi sămînţă şi a te sprijini de propriul tău pămînt". Măştile cad, jocul înfăţişărilor aproximative tinde să facă loc unei trăiri esenţiale, totalizante.

Laus Ptolemaei începe de fapt de acolo de unde sfîr-şeşte *A unsprezecea elegie.* „A intra curăţit în muncile de primăvară, a spune seminţelor că sînt seminţe, a spune pămîntului că e pămînt" — acest imperativ rilkean al numirii lucrurilor şi al trăirii lor „dinlăuntru", investindu-le cu un sens uman, recunoscîndu-le ca

! E. Fink, *Op. cit.,* p. 238. 176

prezenţe în comunicare cu omenescul („Dar mai înainte de toate, / noi sîntem seminţele" . . .), anunţă glorificarea existentului căreia poetul îi va găsi o „justificare" de ordin mitic în noul ciclu. La capătul jocului cu măştile desfăşurat *în faţa lumii,* poetul afirmă cutezătoarea năzuinţă de a-şi lua drept mască însăşi infinita varietate a fenomenelor universului, lăsîndu-se angrenat nu numai *în jocul de-a lumea,* ci în chiar *jocul lumii.* Bucuriei de *a se juca* i se alătură — şi adesea i se substituie — ciudata, melancolica bucurie de a se *lăsa jucat,* angajat în spectacolul universalei metamorfoze. „Irealitatea" jocului, ca simplă ipoteză existenţială, cu libertatea ei acţionînd printre aparenţe, cedează locul realităţii *apariţiei,* acelei — cum scrie E. Fink — „naşteri universale a toate cîte fiinţează, a tuturor lucrurilor şi a tuturor evenimentelor într-o prezenţă comună, reunind toate lucrurile individuale într-o prezenţă în preajma noastră"[1].

în lumea care „guvernează ca putere a individuaţiei universale . . . acordînd tuturor lucrurilor individuale înfăţişare şi contur, loc şi durată, creştere şi dispariţie", poetul retrăieşte spectacolul oferit de acea „foarte singură dată" a apariţiei lucrurilor pe scena cosmică. Ordinii intelectului conducînd către o geometrie cvasi-definitivă a adevărului ultim, el îi opune — provizoriu — realitatea fluctuantă şi nesigură a trăirii, dinamica metamorfozei, jocul mundan fără jucător, ce se dezvăluie simţurilor. E „lumea întruna schimbată", despre care mai vorbise în altă parte, cu un vag sentiment al damnării la instabilitate, şi care revine acum într-o perspectivă ambiguă : în ea e şi elogiul fenomenalităţii securizante întrucît e imediat accesibilă simţurilor

[1] E. Fink, *Op. cit,* p. 238.

(„niciodată nu mi se face dor de idei / ci numai de lucruri"), dar şi o abia insinuată *elegie* a trecerii şi a limitei impuse prin destin.

Poezia *Atmosfera,* care deschide ciclul *Laus Ptolemaei,* pregăteşte această stare. Ea dezvăluie, înainte ca jocul discursului liric din piesele următoare să se declanşeze — tocmai o asemenea ambiguitate a raportării poetului la *jocul lumii.* Jubilaţia în faţa universului în metamorfoză este anticipată aici de

incertitudine şi angoasă, bucuria angajării în jocul lumii apare ca şi obligată de imperativul depăşirii acestei stări. „Bu-cură-te, suflet neliniştit" — scrie poetul de pe „terasa de pierdere" a cazinoului de la ţărmul mării: pierdere la „jocuri(le) de noroc" din interiorul marelui joc al tuturor existenţelor, la fel de nesigur şi el, dominat de impulsuri contradictorii, a căror valoare nu poate fi fixată cu certitudine. Un comentator recent are dreptate să vorbească astfel despre „sentimentul difuz al existenţei ameninţate", susţinînd că „N. Stănescu resimte spaţiul într-o neliniştitoare ambivalenţă: orice loc, oricît de accesibil şi familiar, poate deveni punctul epifanic al vidului cosmic, orice loc, — fie şi o terasă de cazinou pe malul mării — poate să-şi dezvăluie, halucinant, sensul de capăt al lumii (apărat precar, pe «linia mării» de «Un tun trăgînd / împotriva nu ştiu cărei năvăliri barbare»), valoarea etern tranzitorie, un hotar ameninţat de ininteligibile invazii cosmice («Las veniri de nave cereşti, de corăbii/strigînd la vederea noastră : UK ! UK ! / sau Vef! Vef !»)". Iar mai departe, foarte pertinenta observaţie că, dincolo de precaritatea acestui spaţiu, „rămîne, ca o promisiune a ordinii ce poate fi instituităjCartea îneă-nelfhplinită («cartea mea care nu apăruse încă»yşr reeditarea, ca avatar liric,

a destinului de gîndiipxinitk—al lui—Ptetenreli («şi consolarea mea de a fi coautor / al marelui Ptolemeu»)"[1]. Merită însă a fi pusă în evidenţă şi cealaltă latură a atitudinii ambigue despre care vorbeam. Căci dacă poetul e lAllf-leilO neliniştit." pîndit de pericole în spaţiul „terasei de pierdere", nu e mai puţin adevărat că tot aici el trăieşte revelaţia unei libertăţi posibile, a unei degajări de tulburările dramatice ale existenţei. Tentaţia regăsirii acestei libertăţi prin simplul abandon în inerţia unei vieţiL nonprpblemaţicfi şi conformiste („Bucură-te, suflet neliniştit, de vizite / de pierderea la jocuri de noroc. / Consolează-ţi părinţii de un fiu/plecat pentru totdeauna dintr-o casă / cu stafii monotone"...) este totuşi resrjinsji. Jocul superficial şi efemer, dînd numai o aparenţă de eliberare, îşi dezvăluie inconsistenţa în perspectiva marelui joc al lumii, de natură a proiecta durata umană pe vaste orizonturi cosmice:

In *săli mari, luminate de răsărirea*
totală de lună, hu!,
ce scjjhă.. poale, să-mi fie
trăgînd, irăgînd
lozuri după lozuri
la loteria femurelor.

Anxietatea iniţială suferă, astfel, în context, o deplasare de sens. Măreţia spectacolului cosmic trece în plan secund sentimentul insecurităţii, bătaia tunului „singur trăgînd în noapte" se surdinizează, muşcătoarea dar „dulce(a) lumină roşcată" a astrelor apare în ultimă instanţă ca o agresiune benignă, provocînd, chiar prin durere, la „cîntec", spaţiul recîştigă echilibrul unei

[1] **Ioana Em. PetreScu,** *Ptolemeu. sau elogiu! erorii,* tn *Echinox,* X **(1978), nr. 10-ll-l2, p. 6.**

geometrii limpezi şi stabile, fiinJaî§Ljec-upfirează stai. rea de contemplaţie într-o lume ce redevine edenic spaţiu de rezonanţă :

Linia *mării e dreaptă, menhiri*
se scufundă în mine, portocale
strivesc sub paşi, inaintînd,
împotriva timpului curgînd.
Umed şi miros de *citrice,*
dacă strig tare, osul inimii dă ecou . . .

(în treacăt fie spuşj chiar invazia acelor „nave cereşti" poate fi interpretata şi ca o invazie acceptată *(„Las* veniri de nave cereşti"), contrazicînd oarecum demersul defensiv împotriva anonimei „năvăliri barbare", exterior „terasei de pierdere". Dincolo de frontierele mai mult sau mai puţin apărate ale unui anume nivel al existenţei umane, *spaţiul poetului se menţine deschis comunicării cu universul mare,* disponibil pentru evenimentele cele mai surprinzătoare. Tocmai această deschidere spre infinitul, solemnul *joc al lumii* asigură acea echivalenţă „consolatoare" a realului dat — însă replasat într-o ordine cosmică — cu cealaltă ordine, încă neafirmată, a Cărţii. Echivalenţă posibilă jntrucît semnele Cărţii, propunînd o geometrie umanizată a universului, sînt lizibile în însăşi structura lui *reală.* Pe de altă parte, definindu-se drept „coautor al marelui Ptolemeu", şi punînd semnul egalităţii între sine ca autor al Cărţii şi „cellalt autor — Ptolemeu / învăţatul dintre învăţaţi cel mai mare ", poetul îşi asumă el însuşi condiţia de „învins de profesie şi prin mit", care a fost a gînditorului vizionar din vechime. *O „terasă de pierdere" se revelează a fi astfel însuşi spaţiul poeziei* : aceasta e sortită să piardă mereu disputa cu adevărurile raţiunii (aşa cum se întîmplase cu „minciuna" ptolemeică de-

mascată, adesea cu sacrificii capitale, de slujitorii adevărului raţional din lunga posteritate a depăşitei viziuni geocentrice), cîştigînd în schimb pe terenul *imaginaţiei creatoare,* alimentate de concretul existenţial. Ca autentic discipol al Maestrului, poetul poate dezvolta astfel o gîndire mitică pe care o respectă nu atît în litera, cît în spiritul ei:

/AI cred că pămtntal e plat asemeni unei scînduri groase, că rădăcinile arborilor îl străbat, atîrnînd de ele-n gol cranii şi oase, că soarele nu răsare mereu în acelaşi loc, şi nici nu răsare acelaşi soare. ci tot altul, după noroc, mai mic sau mai mare.

(Cimp)

Actul poetic este deci un act de insubordonare faţă de autoritatea exclusivistă şi rigidă a raţiunii, un refuz al distanţării de realitatea palpabilă şi vie : gest fertil de echilibrare, dar şi de angajare totodată în jocul proteic al metamorfozelor.

Ca în toată opera lui Nichita Stănescu, *jocul lumii* apare şi aici reglat în funcţie de doi timpi esenţiali sau, mai exact, de două moduri de raportare a subiectului faţă de univers. îi numiseră şi ilustraseră deja *Elegiile,* prin termenii de *contemplare* şi *criză de timp.,* iar şi ritmica alternanţă a întregii viziuni, oscilînd între stări de echilibru şi „ascetică" concentrare de sine — *şi* născări expansive ale „sinelui fugar" (V. Cristea). în *Laus Ptolemaei,* corespondenţii lor sînt *raţiunea* şi *bunul simţ* — „starea belşugului de timp la îndemînă" şi, respectiv, starea celor în „criză de timp", adică a făpturilor supuse schimbării. încă o dată atitudinea contemplativă marchează distanţa, înstrăinarea de obiectul

181

concret, privire neutră în exterioritatea ei („Raţiunea a mutat pămîntul din mijlocul existenţei / şi l-a făcut să se rotească / în jurul soarelui"), în timp ce „bunul simţ" e intimă comunicare cu existentul reinvestit cu demnitatea unei poziţii centrale în univers („Firile lipsite de timp/,, au lăsat pămîntul în mijlocul universului"). Adevărul se opune minciunii, iluziei şi imaginaţiei ce dau culoare vieţii — şi, din acest punct de vedere, neadevărul ptolemeic se identifică simbolic cu însăşi dinamica existenţei, asigurată doar prin permanenta raportare dialectică a contrariilor: „Dar el, / el e singurul care a spus neadevărul *j şi e tot timpul j* tot timpul lung în care / cei care au spus adevărul / au avut vreme să şi moară. // *Dar el e tot timpul* / pentru că tot timpul / se va găsi cîte cineva / care să rostească un adevăr / învingîndu-l, / chiar cu preţul de a se lăsa ars / pe rug".

Acest *joc al lumii,* care face obiectul „demonstraţiei" lirice, e reliefat cu o mare forţă expresivă în însuşi *jocul poemului.* Ariditatea limbajului abstract imputată adesea ciclului în discuţie, considerat prea demonstrativ (în timp ce poetul ţintea de fapt să amendeze poetic tocmai raţionalitatea abstractă 1) este numai aparentă — şi numai cine nu e atent la subtila dedublare stilistică a discursului, luînd *ad literam* propoziţiile sale, poate confunda poemul cu o seacă diser-taţi?.. Sfi revelează de fapt aici o altă nuanţă a limbajului cesmonios, cu aparenţe „ştiinţifice" şi „oraculare" din *Ficgii*[1], mai precis reversul *ludic* al acestuia. Poetul formalizează discursul, creînd — cum observa odată Nicolae Manolescu — „un mod de a simula limbajul

[1] Asupra acestui tip de joc discursiv Şt. Aug. Doinaş a făcut observaţii pertinente în volumul *Poezie şi modă poetică.* Ed. Eminescu, Buc, 1972.

182

ştiinţific"[1], astfel încît conţinutul strict noţional trece în plan secund, locul prim şi esenţial deţinîndu-l forma de expresie, *stilul.* Un atare transfer nu este lipsit, desigur, de sens, deoarece funcţia sa e de a submina perspectiva comună asupra lumii, în favoarea „erorii" poetice, al cărei simbolic exponent e însuşi Ptolemeu. Nu e absentă de aici, evident, nici o anume intenţie „didactică", „demonstrativă", cu privire la dictatura *sui generis* pe care spiritul creator o instituie asupra realului,—dar ea poate fi dedusă nu atît din „raţionamentele" şi „teoremele" aparente, cît din structura mai profundă, din logica internă a operei întregi. Cît despre „demonstraţia" propriu-zisă, la care s-a făcut aluzie, — în ciuda faptului că conţine într-adevăr un număr de noţiuni şi raţionamente ştiinţifice, ea e în realitate o succesiune de *măşti* şi *roluri,* un joc în care marile „adevăruri" sînt interpretate cu voită stîngăcie, mimate şi deformate prin imitare, astfel încît expresiv şi revelator nu e atît *„mesajul",* cît *spectacolul* pe care îl declanşează. Ceea ce nu vrea să spună, desigur, că în spatele acestor „măşti" nu s-ar ascunde nimic : însă acest ceva face corp comun cu „masca", e trăit ca gesticulaţie şi organizare scenică a rostirii — bucurie a participării nemijlocite la „eveniment". O astfel de mică „scenă", de o solemnitate afectată şi cu un foarte fin aer parodistic este *Prelecţiunea* lui Ptolemeu în faţa poetului-discipol: „Ptolemeu mi-a zis : / Două sînt felurile firii de a fi: / starea belşugului de timp la îndemînă, / adică starea contemplării, / şi starea lipsei de timp, adică / starea crizei. // După aceea a tăcut. // Am căutat hîrtiile şi am scris : / — Contemplaţia, adică staticul firii, / cel care din plictiseală se schimbă pe sine ;

/ criza de timp,
[1] *Niehita Slănescu, „Laus Ptolemaei",* In *Contemporanii!,* **1968,** nr. 49, p. 3.
183
adică, / starea firii care din oboseală / rămîne-mbră-cată în vechea sa haină, în scutecul naşterii sale". Se observă imediat voita stîngăcie a interpretării („discipolul" preia metaforic adevărurile Maestrului, urmărindu-l cu o atenţie ce nu-l împiedică să-i deformeze mesajul, dîndu-i o înfăţişare mai concretă, un plus de plasticitate şi viaţă). Emoţia ce se degajă din asemenea versuri este rezultatul tocmai al supunerii naive la convenţia jocului, al libertăţii „repetiţiei" unui model dat, — fapt relevabil şi în alte texte care, sub titluri foarte pretenţioase în solemnitatea lor doctorală, cuprind adevăruri banale, a căror banalitate a şi fost amendată dealtfel de unii contestatari grăbiţi. Dar în poeme precum *Despre firile contemplative, ce spun ele şi despre unele sfaturi pe care am a le da,* însuşi titlul avertizează asupra atitudinii ludice, iar lectura textului arată limpede că accentul nu cade pe adevărul conceptual transmis (chiar dacă acesta nu e cu totul indiferent), ci pe jocul său secund, configurat de dinamica discursivă : „Firile contemplative iubesc raţiunea. / Raţiunea a mutat pămîntul / din mijlocul existenţei / şi l-a făcut să se rotească / în jurul soarelui / — / Dau sfat: / cei care au pus pămîntul / să fie slugă soarelui, / să-i caute justificare. / Altfel e trist pe pămînt" . . .
înşiruirea şcolărească de propoziţii, locuri comune, tonul jucat-ceremonios al „sfatului", alunecarea spre limbajul familiar şi, în fine, „motivarea", insolită în context, a intervenţiei discursive creează, împreună, acel aer spectacular ce schimbă radical natura raportării faţă de „mesaj". Nu mai rămîne aproape nimic din ariditatea „conţinutului de idei", ci se afirmă, dimpotrivă, plăcerea jocului cu cuvintele, a mimării unor situaţii discursive.
184
Despre un asemenea mimetism stilistic s-a şi vorbit dealtfel în critică, observîndu-se, de pildă, că în *Laua Ptolemaei* „definiţia e redusă la sensul ei ritualic". O distincţie se cere totuşi făcută între nuanţa ironic-umoristică a unor „înscenări" de tipul celor citate mai sus, şi formele discursive care, ca în *Elegia întîia,* îşi conservă acea gravitate solemnă, împrumutată de la textele sacre, din cărţile de înţelepciune, din naraţiunile mitologice ori poezia gnomică universală. Poetul le va „imita" pe acestea din urmă ori de cîte ori, în mişcarea alternativă caracteristică viziunii sale, va opta pentru ipostaza „contemplativă". Secţiunea a treia a ciclului în discuţie, intitulată *Despre înfăţişarea lui Ptolemeu,* preia astfel modelul liturgic al „laudei", într-o suită de propoziţii exclamative, puternic subliniate ritmic : „El e : / cel mai frumos, / cel mai înalt ! // El e : / cel mai înalt, / şi cel mai crezut! // El e : / cel mai blînd / şi cel mai aspru!"
Altădată, în *Axios* ! *Axios* !, un model similar e reconstruit în „versetele "sentenţioase ce elogiază figura mitică a Adevărului existenţial, în continuarea perspectivei „ptolemeice" („Axios ! Axios ! / El e demn, el e demn ! / I se cuvine ! / El este ! El este !") — ori chipul „totemic", cum s-a spus, al „mai-marelui peste vorbire", apariţie generînd spectacolul „fricii şi cutremurării", ca orice zeitate terifiantă („O, mai-marele gustă vorbirea, / are dinţi la urechi, / se hrăneşte cu sunetul cuvintelor. / El are dinţi la nări, / se hrăneşte cu mirosul cuvintelor, / dar nu are gură, nu ... "). Poemul *Aleph la puterea Aleph* propune, la un moment dat, chiar schiţa acelui „spaţiu sacru" care, izolat de realitatea „profană" cotidiană, acordă rostirii din perimetrul lui un statut de excepţie. Gesticulaţia şi tonul solemne subliniază acest statut: „Aflîndu-mă în punctul numit
185
Aleph / m-ani ridicat şi am zis : // Numerele sunt numele punctelor / . . . / Numele cifrei şapte reprezentînd şapte copaci / este mai mare decît / numele cifrei şapte reprezentînd şapte furnici / . . . / Un număr în viteză este mai mare / decît un număr care stă".
Asemenea false teoreme (pe care le putem descoperi şi în *Cîteva generalităţi asupra vitezii* din ciclul *Laus Ptolemaei* — vezi: „Viteza de existenţă a unei pietre / e mai lentă decît viteza de existenţă / a unui cal") sînt tipice — cum am mai spus — pentru „arta combinatorie" manieristă, putînd fi înscrise în formula „sofismelor lirice" identificate de un G.R. Hocke într-o producţie lirică multiseculară. „Paralogismele", „falsele silogisme" proliferează în această parte a creaţiei lui Nichita Stănescu, deschizînd calea liberului joc asociativ ce va domina cărţile următoare, de la *Belgradul în cinci prieteni* şi *Măreţia frigului,* pînă la *Epica magna* şi *Operele imperfecte.* Odată declanşat, jocul discursiv continuă ameţitor, alimentat de pura plăcere a „combinării" vocabulelor, a construcţiei unor simulacre de raţionamente, ca o probă a forţei productive inerente poemului:
Ducă un şir de puncte poate
fi

(egal cu toată infinitatea punctelor la un loc,
dacă viteza grupului de puncte este egală cu viteza tuturor punctelor din univers, la un loc,
atunci şi numele punctelor acelora este egal cu numele tuturor punctelor la un loc . . .

O concluzie hiperbolicădemaseă, în final, jocul conştient al poetului: „Deci — spune el, cu o gravitate mimată, — taina dreptăţii şi a nedreptăţii / stă în punct

şi în numele lui". Caracterul ludic al întregii construcţii devine şi mai evident atunci cînd, după exprimarea satisfacţiei de demiurg al limbajului (într-o formulă modelată după Cartea Genezei: „Am zis, şi mi-a plăcut, şi m-am bucurat"), poetul „descoperă" că totul n-a fost decît un *vis,* un *joc* pe marginea teoriei mulţimilor a lui Georg Cantor : „ — Cum, strigai, dorm ? / — Da, mi-a răspuns, dormi I"

O astfel de procedare arată cit de consubstanţială îi este viziunii poetului atitudinea ludică. întoarsă spre „lumea obiectelor", privirea sa descoperă, între rarele momente de echilibru contemplativ, un univers în permanentă mutaţie, căreia fantezia îi amplifică enorm spaţiul de mişcare. în teritoriul infinit al semnelor, un cosmos marcat de aceeaşi patimă a metamorfozei îşi înscrie contururile niciodată definitive. Poetul forţează sensurile şi formele, dislocă structurile logice şi lingvistice, le recompune în construcţii puternic deformate, aşază pe acelaşi plan noţiunile cele mai abstracte cu obiectele care cad sub simţuri, refuză ierarhiile stilistice dar ştie să dozeze savant efectele oricărui nivel al expresiei în construcţii insolite. încereînd să caracterizăm principalele deschideri ludice ale poeziei lui Nichita Stănescu, s-ar putea contura, credem, — chiar dacă ele nu se delimitează net unele de altele şi îşi încalcă permanent teritoriile — trei asemenea mari perspective : le-am numi, în funcţie de accentele majore care le definesc, *jocul în lume, jocul lumii* (lumea ca joc) *şi jocul ca lume.*

Cea dintîi, — prin care jocul se defineşte ca mod al desprinderii şi delimitării eului poetic de lumea *dată* (şi de *limbajul* ameninţînd să se stereotipizeze, al unui

anume context socio-cultural, faţă de care reacţionează) capătă relief — cum s-a putut deduce din comentariile de pînă acum — îndeosebi în prima etapă a scrisului lui Nichita Stănescu. într-o „lume a obiectelor", moştenită, care apare ca insuficientă spiritului tentat să propună el însuşi un univers, mai dinamic şi mai complex, „fantezia dictatorială" se afirmă ca factor de concurenţă, de provocare şi construcţie. Cu timpul, pe măsură ce mişcarea imaginaţiei se impune ca *realitate* decisivă, se poate vorbi de un *joc al lumii* în strictă, exclusivă dependenţă de dinamica lăuntrică şi în consonanţă cu ea. întreg acel spectacol al metamorfozelor şi al subiectului însuşi oscilînd între „contemplarea lumii din afara ei" şi „amestecul cu obiectele pînă la sînge" este, în fond, asimilabil acestei deschideri vizionare. Cum am avut ocazia să observăm, „jocul lumii" apare „reglat" la poetul nostru de un ritm intern, ce poate fi raportat la diverse modele mitico-filosofice, de la viziunea heraclitiană a lumii ca „armonie de tensiuni rînd pe rînd încordate şi destinse" ori a timpului ca un „copil care se joacă", pînă la dialectica hegeliană. Am putea adăuga la seria acestor modele şi *taoismul* (la care a făcut aluzie şi D. Micu, comentînd *Necuvinte-le*[1]*),* postulînd existenţa unui Principiu universal ca sursă inepuizabilă şi eternă a tuturor lucrurilor, imanent vieţii înseşi, — care e *„la realtă nel suo continuo divenire,* întreaga realitate privită în devenirea ei fără sfîrşit, fluxul totului către entropie, în termenii ştiinţelor fizice"[3]. — principiu care „prezintă o continuă emisiune

[1] D. Micu, *Nichita Slânescu, „Necuvintele",* In *România literară,* 1909, nr. 42, p. 11.

[2] Etiemble, *F.n relisant Lao-Tseu,* introducere la *Tao to king,* Galli-mard, Paris, 1969, p. 48. Criticul francez citează o opinie din *Hi vista critica di storia delta filosofia.*

şi o continuă întoarcere", încît „Totul se reduce la acest sublim du-te-vino, suveică alternînd, ce ţese din nou întreaga urzeală a Cosmosului"[1].

în jocul dintre *unu* şi *multiplu,* dintre *eu* şi *altul,* dintre indeterminarea haotică a lumii ca virtualitate pură şi universul făpturilor individualizate şi determinate temporal, subiectul poetic apare, cum am văzut, cînd angajat — într-o stare de entuziasm al participării şi provocării la metamorfoză — cînd retras într-o rece, distantă contemplaţie. Acord cu jocul lumii şi refuz al acestuia : stare „trimbulindă", ca în acest *Cîntec în doi,* din *Necuvintele —*

Noi nu vrem să fim geniali noi vrem să fim trimbuhnii, legaţi cu o tremurată culoare în faţă, la volan, de oglinzi, mereu balanslnd spre-un adine şt el mereu In mutare —

şi încremenire ascetică, „hiperboreeană", a pietrei „din care sculptaţi sînt doar sfinţii",stare „fără de metamorfoză", în care „Nu mai avem cu ce să avem timp" (v. *Fără de metamorfoză,* în *Operele imperfecte).*

Dacă „amintiri nu are decît clipa de-acum", dacă nimic nu rămîne în el însuşi mai mult / decît o foarte

singură dată" — cum postulează acea *poetică a instantaneului* configurată în spaţiul metamorfozelor — înseamnă că trăim într-o lume a relativităţii totale, dominată de impulsuri spontane, de o energie imanentă şi fără finalitate transcendentă. „Lume întruna schimbată" — zice poetul — ale cărei ipostaze alternează în

[1] A. Castellani, *Introduzione* la voi. *La reqola celeste di Lao-Tse,* Sansoni Editore, Firenze, 1954, pp. LIV—LV,

388
189

virtutea unui proces de autoreglare. Nu sîntem departe de taoism, şi mai ales de acel verset al lui Heraclit, care spune că : „Această lume, pentru toţi uniform alcătuită, n-a fost creată de nici un zeu, şi de nici un om. Ci ea a existat întotdeauna, există şi va exista întotdeauna, foc veşnic viu, aprinzîndu-se cu măsură şi stingîndu-se cu măsură". în orice punct şi în orice moment al Totului se pot naşte şi pot muri fiinţe, ur-mînd aceluiaşi impuls iniţial, atingînd nivelul maximei înfloriri şi retrăgîndu-se apoi în indeterminarea primară. Din acest „joc al lumii" lipseşte *jucătorul* (în ultimă instanţă, chiar subiectul poetic, apărînd ca agent al transformărilor din spaţiul exterior, pare prins şi ghidat de marele flux universal, care-i „regizează" impulsurile !). *Jocul lumii* e însuşi numele infinitei disponibilităţi a universului de a se ipostazia, de a *apărea* în mişcarea devenirii fără sfîrşit- Iar *apariţia* este — re-luînd expresiva formulare a lui E. Fink — „masca în spatele căreia nu există «nimeni», în spatele căreia nu există nimic altceva decît tocmai nimicul". De aici, filosoful german putea trage concluzia că: „Omul — în calitate de jucător — există în chipul cel mai deschis faţă de lume atunci cînd respinge toate criteriile şi se menţine în nelimitat"[2].

Asemenea consideraţii sînt cu atît mai valabile pentru *poetul* care „se joacă". în orice caz, ele se aplică perfect viziunii lui Nichita Stănescu, poet la care — cum am putut deja constata — universul apare ca *spaţiu al virtualităţii sensului, deschis invenţiei infinite.* Ca la foarte mulţi dintre creatorii moderni, avem de-a face la el cu acea „idealitate" sau „transcendenţă goală"

[1] Yves Rattistini, *Trois presocrati:;ues,* Gallimard, Paris, 19G8, p.34,

[2] E. Fink, *Op. cit., p.* 238.

(remarcate de Hugo Friedrich), — o „dinamică a tensiunii fără rezolvare", care e la el *tensiunea spre sens,* năzuinţa de a încorpora în expresie cît mai mult, dacă nu totul, din înţelesurile bănuite abia, aproximate doar în discursul mereu imperfect şi incomplet. Locul transcendenţei e luat aici de *Inefabil,* marcîndu-se o anumită limită, relativă, a expresivităţii. Astfel Sncît, aşa cum *jocul lumii* se desfăşoară oarecum fără criterii, în spontaneitatea lui absolută, *jocul discursiv* va fi propus şi el ca desfăşurare spontană a mişcării inventive, supor-tînd doar constrîngerea — şi ea relativă — a acelei ritmici „pulsatorii", de creştere şi descreştere, căreia i se supun toate obiectele lumii.

Căci, aşa cum s-a văzut din paginile precedente, şi „fantezia dictatorială" a poetului urmează o traiectorie similară celei pe care se înscrie orice fenomen : de la un prim impuls, pozitiv, instituind imaginaţia ca adaos, completare sau substituire a realităţii date, printr-o nouă creaţie („cînd se sfîrşea cerul inventam ceruri albastre" etc), pînă Ia epuizarea sau numai „oboseala" ei — revelaţie a condiţiei de mim perpetuu, a „blestemului" ca „oricînd să-ncepi de la-nceput / viaţa ta de nenăscut" — avînd drept consecinţă nostalgica năzuinţă a întoarcerii în indeterminarea primară a *unicului.* Caracterul arbitrar al metamorfozelor universale (şi al propriului joc fantezist) dă atunci sentimentul haosului, încît *rlsul* eliberator, candoarea angajării în jocul lumii sînt însoţite de *plînsul,* de tristeţea *deficitului de invenţie,* a *limitelor imaginaţiei creatoare* :

Ah, rîsu pltnsu mă bufneşte cînd spun secundei vechi putrezind în secunda de-acum.

199
191

Ah, rîsu pl.nsu
în ochiul lucrurilor reci
şi-n dintele muşcător ca si sceptrul
neintentaţilor regi.

(Rîsu plînsu, *tn* Necuvintele)

în viziunea lui Nichita Stănescu *lumea ca joc* apare deci ca o dezlănţuire de forţe aproape incontrolabile, în continuă desfăşurare, atingînd momente de apogeu în coagularea cvasi-geometrică a formelor şi pîndită mereu de ameninţarea destructurării haotice. Subiectul poetic se inserează în acest univers al tuturor posibilităţilor ca parte integrantă, ca un alt *germene,* sursă de infinite ipostazieri, oarecum *condamnat* — cum spuneam — Za *metamorfoză,* obligat să se supună, precum în ciclul unei noi *samsara,* fluxului devenirii (v. *Metamorfozele* din *Epica magna).* Cine citeşte atent opera poetului

nu poate să nu observe, dincolo de starea jubilatorie a primelor cărţi, şi o anume disperare generată tocmai de această *conştiinţă a damnării.* Lumea lui Nichita Stănescu nu e lipsită de o anume „cruzime" : situîndu-se faţă de limbaj ca faţă de o nouă *natură,* aceasta îi apare de nenumărate ori ca redutabilă, tocmai pentru că este imprevizibilă în desfăşurările ei proteice, ca şi stihiale, contradictorii şi adesea ostile. Lume „sălbatică" — „rostogolindu-se de undeva spre altundeva" — fără o finalitate precisă, devorînd fiinţa umană şi autodevorîndu-se : să ne reamintim de „Ideea cu gură", de acel „A (care) îl va mînca pe *îl* şi pe *al",* de „este a fost mîncat de către nu este", de acea germinaţie forfotitoare a „fiinţelor" din cuvinte etc.

Totul—pe scena infinită ce se întinde înaintea unuiori-zont imposibil de definit ca pozitivitate, pe care apelul poetului la simbolurile unor divinităţi mitologice nu reuşeşte decît să-l aproximeze extrem de vag. E pentru

că şi în cazul său avem de-a face cu acea „transcendenţă goală", către care spiritul îşi lansează liniile de tensiune, fără să ajungă vreodată la o reală identificare şi configurare a ei altfel decît ca... imposibilitate de identificare, în golul transcendenţei, în absenţa ei infinită, universul şi cuvîntul solidar cu el apar ca realităţi în veşnic proces de autogeneză, joc fără sfîrşit, creator şi destruc-tiv deopotrivă, pe fondul inepuizabilei Totalităţi. S-ar potrivi aici în mare măsură comentariul cercetătorului italian citat mai sus, aplicat viziunii lui Lao Tse din *Tao to king* : „Cosmosul este etern în cuprinsul termenilor esenţei sale absolute, dar nu e tot atît de etern tot ceea ce, în acest perpetuu flux de forme, are individualitate : aceasta ca atare e, dimpotrivă, continuu scufundată în continua devenire. Nu există nici o nemurire personală în adîncul acestui mecanism fatal, exact, nemilos"[1].

A-ţi menţine nealterată individualitatea e, într-o asemenea curgere distrugătoare, o muncă sisifică — şi poemul *Cele patru coerenţe fundamentale,* din *Operele imperfecte,* înfăţişîndu-l pe eroul mitic „căzut de oboseală între oglinzi", pradă spectrului metamorfozei („se înmulţi, micşorîndu-se în nenumărare"), propune tocmai un astfel de discurs despre precaritatea făpturii ieşite din indeterminarea originară a Fiinţei — un „A fi (care) este condamnat prin a fi, /la a nu fi". Dacă „A te naşte este o condamnare la moarte " („prin închisoarea copacului", „prin închisoarea crocodilului", „prin închisoarea ierbii"), *cuvînlul* apare şi el, în această „coerenţă" universală „balansîndă între nimic şi nimic", doar ca o metamorfoză, ridicată în alt plan, a aceleiaşi substanţe originare. „Fireşti şi simple, / cuvintele rostite

i A. Castellani, *Op. cit.,* p. H I.

de noi / haşte-Vor în alte coerenţe / mai bune trupuri vorbitoare — spune Sisif — dar rostirea se înscrie de fapt şi ea în lanţul nesfîrşit al „coerenţelor" niciodată realizate în forma lor ideală. Pentru că nu există de fapt formă ideală, termen ultim la care făptura şi expresia ei să poată ajunge, ci *numai dinamica inepuizabilă a „jocului lumii",* o mişcare în flux, „legînd de cuvîntul nostru / a doua coerenţă / şi de cuvîntul ei pe a treia / şi de cuvîntul ei / pe a patra, şi..."

în felul acesta, *jocul lumii şi jocul poeziei* converg, — poetul şi rostirea sa tind să-şi însuşească (sînt „obligate" s-o facă) acelaşi statut cu al tuturor lucrurilor lumii : o extremă mobilitate, o disponibilitate totală, o spontaneitate a trăirii în clipă şi într-un spaţiu deschis unei infinităţi de înscenări posibile ale actelor existenţiale. Dacă lumea este astfel alcătuită încît „nimic nu rămîne în sine însuşi mai mult decît o foarte singură dată", dacă, supusă acestui regim al instabilităţii, ea e scena pe care se poate întîmpla orice şi oricît, dacă însăşi rostirea e nesigură (pentru că fiecare cuvînt „germinează" forme şi înţelesuri nebănuite), — ce poate face poetul altceva decît să ia act de arbitrarul evenimentelor şi să încerce periodice evadări în geometrii voite mai stabile şi mai durabile ?

Experienţa „contemplaţiei", ca şi aceea a „metamorfozei", demonstrează însă că eul poetic stănescian *trebuie* — ca în virtutea unui destin — să treacă, alternativ, prin succesiunea acestor stări. Jocul pulsato-riu al lumii îşi imprimă ritmul în însăşi substanţa obiectului, în chiar dinamica imaginarului — şi invers. Pornirile expansive, deopotrivă cu întoarcerile în „nucleul generator" nu au şansa duratei: vine mereu un moment (un „deodată") ce schimbă brusc sensul mişcării, încît rînd pe rînd subiectul e „posedat" şi

„deposedat". Ca și cum ceva aparţinînd însuşi statutului său ontologic l-ar constrînge la o perpetuă alternanţă de înălţări şi căderi, de înaintări şi retrageri. Solidar cu *jocul lumii, jocul eului* nu se poate sustrage ciudatului mecanism care-i interzice să rămînă în el însuşi „mai mult decît o foarte singură dată" : eul e instabil şi proteic ca întreg universul, cu care face corp comun. Prinsă între asemenea extreme, viziunea poetului este, cum am spus, fie jubilatorie — traducînd încînta-rea în faţa imenselor

resurse inventive, bucuria realizării unei *ars combinatoria* simili-demiurgice — fie elegiacă, exprimînd oboseala şi epuizarea, sentimentul fragilităţii şi efemerităţii oricărui gest constructiv, împins pînă la negarea naşterii înseşi: „în singurătatea lui A / nu-l îndrăzni pe 1". Iar uneori, ca în această *Spunere* din *Operele imperfecte,* încadrarea în curgerea firească a fenomenelor, acordul deplin cu mecanica jocului mundan anulează frontierele şi ierarhiile, şterge criteriile de raportare la real, într-o egală devalorizare a tuturor atributelor, în afară de cel al simplei *existenţe* — de nejudecat, căci nu există vreo instanţă supremă capabilă de o atare judecată, ci numai ochiul consta-tînd neutru prezenţa *apariţiilor* făpturii:

Ce bunăvoinţă e a gindl
cum fluturele tn zigzug flutuînd.
Ce blindeţe să li se pară că eşti,
ce dulceaţă mi se pare profesiunea de călău,
aproape la fel cu dulceaţa de a fi moral.
Am văzut.
Am uitat.

Este un moment în care viafa devine pur spectacol, lăsat să se desfăşoare conform logicii sale : în perspectiva naturii, nu există nici bun nici rău, ci numai apariţie

şi dispariţie, naştere şi moarte, — schimbare perpetuă de roluri şi măşti.

Dar o asemenea neutralitate în faţa *jocului lumii* e o stare de excepţie în poezia lui Nichita Stănescu. Constrînse de mecanica trecerii, care-i modelează propria dinamică interioară, subiectul încearcă succesive acomodări şi reajustări, situîndu-se adesea în raporturi tensionate cu sine şi cu universul. Cu cît trece timpul, în cărţile posterioare *Viziunii sentimentelor,* libertatea de mişcare e tot mai puţin aceea a „fluturelui în zigzag fluturînd". Imaginea „jocului lumii" nu mai este perfect echivalentă cu cea construită de *jocul în lume.* Şi chiar acesta din urmă îşi descoperă limitele, de vreme ce evoluează între creşterile şi descreşterile repetate mereu. Dar, aşa cum universul pare sortit eternei prefaceri, angajat în fluxul ce generează şi distruge forme, poetul nu se poate sustrage tentaţiei de a propune jocuri mereu reînnoite ale imaginaţiei, tot alte forme (combinaţii) posibile în spaţiul plasmatic infinit al Cuvîntului. *Poiesisul* său îşi evidenţiază atunci analogia cu gestul întemeietor al unui presupus demiurg, sau — putem spune acum — cu acea veşnică mişcare a materiei structurîndu-se şi destructurîndu-se periodic, într-un joc fără jucător şi fără altă finalitate decît provizoria împlinire în sine a individualităţii menite să cedeze imediat locul alteia, într-o succesiune fără sfîrşit. Faţă de substanţa inepuizabilă a Verbului, fiecare poem apare ca un proiect existenţial egal ca valoare cu oricare altul, întrucît se împărtăşeşte din aceeaşi substanţă fără să o extenueze, dovedindu-i doar capacităţile de „încarnare". Verbul e şi el, într-o asemenea perspectivă, un fel de forţă elementară ce nu suferă vreo degradare, oricîte *nume* i s-ar da. Mai degrabă se epuizează mulţimea *numelor* decît el, care

este — cum spune undeva poetul — „tatăl tuturor numelor". De aici, acea frenezie a numirii, „foamea de cuvinte", dar şi exasperarea de a nu atinge niciodată *totalitatea* sensului, şi proiecţia utopică a acelui ceva „dintre auz şi vedere", a „urechii încă neinventate de ere".

în spaţiul purei potenţialităţi a Sensului, poetul se află ca înţeleptul taoist înaintea marelui Principiu, cel de nenumit în totalitatea sa, căci orice nume nu e în stare să cuprindă decît limitatul şi relativul fenomenelor : „Tao, cel pe care încercăm să-l cuprindem, nu este însuşi Tao ; / numele pe care vrem să i-l dăm nu e numele ce i se potriveşte. / Fără de nume, el reprezintă obîrşia universului, / cu un nume, el e Marna tuturor făpturilor"[1].

Poezia e însă numire, libertate şi limită a numirii — iar viziunea lui Nichita Stănescu se constituie, cum am văzut, tocmai în funcţie de o asemenea *tensiune spre expresie,* spre *propunerea a cît mai multe ipostaze ale Sensului lumii.* Şi vine un moment cînd labilitatea discursului încercînd să surprindă posibila geometrie esenţială a jocului universal apare atît de evidentă, încît din această nesiguranţă a aproximării ei se naşte, paradoxal, singura certitudine a poetului: aceea a *prezenţei cuvîntului,* în realitatea lui cvasi-substanţială, dincolo de orice adevăr al lui ca *semn a altceva decît sine însuşi.* Din *mimetic,* discursul poetic devine *autosemnifi-cant,* funcţiei *expresive* i se substituie una *autoreferen-fială.*

Această devalorizare acceptată a *mimesisului* şi concurarea lui de către *phantasia* are — cum am putut deja observa — o justificare profundă în chiar logica

[1] Lao Tseu, *Tao to king,* Gallimard, Paris, 1909 (cap. I).

internă a viziunii poetului. Ea e expresia unui eşec resimţit la nivelul demersului de cuprindere în discurs a *jocului lumii,* dar şi consecinţa descoperirii limitelor propriilor posibilităţi de invenţie în acel spaţiu infinit al Sensului potenţial. în ultimă instanţă, poetul e cel mereu respins de „Altceva" şi de „Altunde" — adică de ceea ce depăşeşte frontierele inerente conştiinţei şi sensibilităţii umane. „Mai-marele peste vorbire", dar mai ales îngerul din atîtea poeme (îndeosebi în *Măreţia frigului)* sînt simboluri marcînd tocmai această zonă a indicibilului, limita convenţională a *expresiei.* Imperativul rilkean din A *unsprezecea elegie* — „Să spui seminţelor că sînt seminţe, / să spui pămîntului că e pămînt" — rămîne doar temporar valabil, în limitele acceptării lumii, fie ea transformată în „inima nevăzută" — despre care vorbise autorul *Elegiilor duineze.* Căci mai toată experienţa lirică de mai tîrziu evidenţiază nevoia lăuntrică de transgresare a acestui spaţiu de *recunoaştere* a realului şi de *adeziune* la el, în căutarea unor alte orizonturi. Un poem din *Măreţia frigului,* purtînd semnificativul titlu *Plus unu mai puţin,* sugerează o atare insuficienţă, nesiguranţa spiritului în faţa realului proteic, sub aparenţele căruia nu poate descoperi sensul căutat: interogînd fenomenalul în perspectiva esenţei, spiritul rămîne fără răspuns, într-o stare de căutare febrilă, de agitaţie agravată progresiv, pînă la pierderea oricărei ordini, încît textul devine o succesiune hazardată de invocaţii ale obiectelor, într-o curgere aluvionară, din ce în ce mai precipitată : „Spune-mi, poate că tu, secundă, tu, / poate că tu eşti dumnezeu / şi nu vrei să-mi spui că tu eşti / din dispreţ pentru mine că nu ştiu / nu ştiu / cînd ai trecut. /... / şoarece, tu, poate că tu eşti, / poate că tu, pomule, poate că tu, / şarpe, poate că tu, porcule, frînghie, şjnge"...

Pe de altă parte, înaintea îngerului, percepţia universului apare relativizată la extrem, ca şi proiecţiile înseşi ale imaginaţiei : poezia devine atunci o „confesiune a răului visător", cuvintele nu mai sînt decît nişte „nobile paleative de serv". A fi „singur cu limbajul" nu are deci pentru Nichita Stănescu un sens univoc. în raport cu lumea obiectelor sau ca instrument al liberului joc al fanteziei, limbajul se revelează, alternativ, ca omnipotent sau ca lipsit de forţă. Atotputernic, în măsura în care reuşeşte nu o dată să domine lumea, subordo-nînd-o propriei mişcări constructive, — subordonat el însuşi, atîta timp cît, în chiar relaţiile sale cu universul, apar momente de ezitare. Şi, mai mult încă, limbajul e înfrînt în raport cu exigenţa surprinderii inefabilului, a înlăturării barierelor ce hotărnicesc expresia. Astfel încît *jocului în lume* şi tentativei de cuprindere în cuvînt a *lumii ca joc* li se alătură cealaltă deschidere ludică : a purului *joc al poemului,* tinzînd să se elibereze de orice dependenţă faţă de exterior. Abia acum poetul e cu adevărat singur cu limbajul, cedînd — la fel cu marii predecesori din lirica modernă — iniţiativa cuvintelor. E o soluţie care, deşi imperfectă (întrucît marchează în mare măsură o renunţare şi o înfrîngere), reprezintă totuşi un fapt pozitiv : limbajul cîştigă demnitatea realului, a unui univers suficient sieşi. în *literalitatea* poemului se afirmă o nouă şansă a cuvîntului de a dura. Nu mai mică, în orice caz, decît a oricărei realităţi a lumii date, cuprinse în fluxul neîntrerupt al devenirii. Există, în *Măreţia frigului,* un poem — *5, â, 3, 2, 1, 0,* — care „descrie" mişcarea de translaţie dintre real şi imaginar : numărătoare inversă, marcînd progresiva desprindere de obiect a discursului, saltul în

metaforă, în lumea *semnelor.* Obiectul „negat" prin simbolizare e ales, cu bună ştiinţă, dintre cele reputate ca „urîte" şi „nepoetice", pentru o demonstraţie *sui generis,* solidară oarecum cu demersul arghezian înscris sub emblema „esteticii urîtului". Ceea ce se pierde ca realitate brută, se vrea cîştigat în puritatea imaginii:

Din omtda aceea sctrboasă
mi s-a tras dorinţa de a scre versuri.
Din pricina aceleia mi s-a tras obiceiul
de a mă bucura că pot să-mi e rprim în vorbire
mizeria.

După cum se vede, poetul supralicitează de la început în ambele sensuri — exagerînd actoriceşte efectul în-tîlnirii cu realitatea repugnantă şi minimalizînd calitatea propriului discurs. Grefată pe un sumar schelet epic („evenimentul" are loc în curtea unei cazărmi, deci într-un spaţiu al ordinii celei mai „realiste", şi constă în descoperirea — „într-o recreaţie nedormită" — a... omizii ce se tîra în palma unui camarad), descrierea obiectului e astfel orientată, încît devine pe parcurs o paradoxală „reabilitare" a lui. Mimînd uimirea ingenuă, poetul se lasă fascinat de umila făptură supusă contemplării cititorului-complice, luat drept martor al insolitei apariţii: „Ea avea ciucuri oranj, ea avea / peri, dacă vă puteţi imagina aceasta. / Păroasă ea era şi ea avea peri. / Peri străluminaţi... / (mi-a luat Dumnezeu versul cel bun)".

Şi jocul continuă, în virtutea inerţiei discursului ce caută să se împlinească, rotunjindu-se într-un

„sens" : „Aici trebuie să opresc vorbirea aceasta, / *Dar nu pot s-o opresc* / *din dorinţa de a mă justifica"* (subl.n.). O nouă supralicitare a atributelor negative ale obiectului — „Eu o priveam şi rău mi se făcea / şi greaţă
mi se făcea pe cînd o priveam / şi foarte mare nelinişte mi se făcea / şi jeg, de omidă" — pregăteşte de fapt surpriza rupturii discursului, brusca lui cotitură către un plan al „transfigurării" simbolice. Intervenţia Soldatului din secvenţa următoare are valoarea unei *voci* menite să marcheze epuizarea descripţiei directe, anunţînd totodată schimbarea perspectivei, substituirea obiectului real cu o imagine sintetică, mai pregnantă şi mai „pură", care rămîne să domine pînă la sfîrşit poemul, constituindu-idefapt „justificarea"ce-l impulsionase. „Semnalul" simbolic e reluat în mai multe rînduri, pentru a se impune ca unică prezenţă semnificativă :

Soldatul mi-a spus i
— Nu vezi cum curge dinlr-o palmă într-alta ?
Ca o pată de umbră ! mi-a spus soldatul.
la curge ca o pată de umbră dintr-o palmă într-alta Ca o pală de umbră •
Am repetat ţi eu aceasta l
„Ca o pată de umbră".
Mi-era o scirbă deplină de omidă,
dar ea curgea dintr-o palmă inir uita
Ca o pată de umbră.
Di aici mi se frage obiceiul
din scîrba de omidă mi se. trage obiceiul,
blestematul obicei de a sirie versuri.
Ca o pată de umbră !
ni spuse soldatul.
Ca o pută de iv-brâ V răspunse soldatul.

Realului i se substituie o emblemă a lui, care îl domină suveran ; imaginarul cucereşte (şi compensează) prin cuvînt un spaţiu vidat, încetul cu încetul, de prezenţa concretă a obiectului.

„Evenimentul" poemului devine

200
201

poemul însuşi, mişcarea lui genetică: de la „omida scîrboasă" la „pata de umbră", ceea ce se petrece e chiar spectacolul construcţiei simbolice : dispărînd, obiectul lasă în locul său un *semn,* obsedant şi neliniştitor pentru conştiinţă.

Noua realitate, pe care o reprezintă jocul poemului, primeşte un fel de justificare mitică în *Scurtă vorbire* (tot din *Măreţia frigului).* Construit sub forma unui dialog între poet şi o realitate indeterminată, ce nu-şi dezvăluie adevărata identitate decît în final, textul „rezumă" oarecum, într-un scenariu exemplar, ecuaţia eu-univers ale cărei variante le-am putut întîlni pe parcursul întregii opere. Cel ce întreabă e întotdeauna poetul, iar întrebărilor sale vocea misterioasă a „interlocutorului" le răspunde invariabil afirmativ, accep-tînd orice ipoteză şi aproximare, orice provocare la „epifanie". „Chestionarul" e astfel condus încît, din apeluri rugătoare şi dubitative, întrebările se transformă în imperative ale prezenţei, iar supoziţiile primesc imediate confirmări: universul lui ca şi cum devine realitate a lui *este.* E un joc al reciprocei subordonări şi dominaţii între termenii dialogului, — unul traducînd marea disponibilitate a subiectului creator, celălalt sugerînd potenţialitatea infinită a sensului lumii; căci numele acestuia din urmă, dezvăluit la sfîrşitul poemului, este *Afirmaţia* însăşi, *DA,* ipostaziată ca enigmatică forţă mitică, analogă Fiinţei atoategene-ratoare, ce se manifestă prin puterea magică a Logosului :

— Vrei să trăieşti numai pentru mine si singur
şi fără umbră, cum fără umbră este cifra unu ?
- Da!
Dar tu eşti dus, dar tu uneori eşti
202
aidoma animalelor de clmp.
— Nu uneori, —
întotdeauna eşti ca un animal de clmp.
— Da. într-adevăr, întotdeauna sunt ca un animal de cimp.
— Tu nu eşti ca un animal de cîmp, — tu eşti chiar un animal de cîmp.
— Da. Eu sunt un animal de cîmp.
*— **Mi-e** scîrbă de tine, dar în acelaşi timp mi-e foame de tine*
si in acelaşi timp mi-e şi dor de line. Lasă-mă să-mi fie dor de tine l
— Da. Te las să-ţi fie dor de mine.
— Su, mi poate să-fi fie dor niciodată de an animal de cimp ;
***şi** nici foame nu poale să-mi fie de el; cel mult aş putea uneori să-l dispreţuiesc. Hat, mă luşi să te dispreţuiesc ?*
*— Da, Te **las** să mă dispreţuieşti.*

— Am ajuns să vorbesc cu toate animalele ;
— mă port de parcă aş fi cosmic ; — de fapt, cine ***eşti*** *tu, bestie ?*
— Cine să fiu ? Eu sunt da.

Discursul poetic se defineşte astfel treptat ca *loc al afirmaţiei omnipotente.* Teritoriu al sensului şi expresiei virtuale, el acceptă în perimetrul său, acordîn-du-i statut de realitate, orice rostire — smulgere din muţenie şi absenţă, întrupare din haosul pre-verbal a unei *prezenţe.* Compoziţie superior „didactică", *Scurtă vorbire* înscenează, în ultimă instanţă, confruntarea poemului cu sine însuşi: el îşi este sieşi răspuns. Avem aici încă un mod de afirmare a *literalităţii* poeziei, o definire a acesteia ca primă şi ultimă realitate a cuvîn-tului substantificat. E vorba însă şi de o resituare a ei (şi a poetului) într-un *spaţiu de joc* : joc „cosmic", identificat cu însuşi jocul textului, înlocuit de jocul textului. în spaţiul virtualităţii pure, rostirea are o funcţie de întemeiere, permanent confirmată de inepui-
203

zabila „substanţa" cosmică / verbală. Pe acest orizont etern-afirmativ se proiectează multitudinea ipotezelor-ipostazelor tranzitorii ale Sensului, spectacolul metamorfozelor aceleiaşi unice, ultime realităţi. Este un joc de o facilitate ce devine suspectă, cum suspectă e şi docilitatea cu care veşnicul *DA* se lasă modelat în fluxul discursiv. De aci, o anume neliniște, provenind tocmai din această extremă disponibilitate ce permite orice aproximare a Sensului, fără nici o diferenţiere ierarhică a „figurilor" sale şi în afara oricărei limitări. De vreme ce, în libera mişcare a spunerii, totul capătă o egală îndreptăţire, nu e greu ca bucuria omnipotenţei Verbului să fie ambiguu acompaniată de o stare de derută în faţa non-contradictoriului absolut, a nivelării valorice — ca să spunem aşa — a oricărui act discursiv. Prin acest poem, Nichita Stănescu pune un nou accent, poate cel mai apăsat, asupra sensului eliberator al creaţiei. Totul devenind real prin rostire, poetul (şi poemul) se degajează de starea de subordonare în raport cu ceea ce este altceva decît el: instanţa simbolică a Afirmaţiei generalizate îi acordă dreptul nelimitat la construcţia unei infinităţi de ipoteze (ce sînt tot atîtea ipostaze şi măşti), „consimţind" la jocul perpetuelor modelări şi remodelări ale plasmei verbale. Textul ca spaţiu al metamorfozelor fără frontiere îşi găseşte în felul acesta o justificare de factură mitică.
în *Anatomia, fiziologia şi spiritul,* partea finală (din *Epica magna),* asistăm la desfăşurarea unui demers oarecum similar: simpla rostire devine imperativ al întemeierii unei simili-realităţi ce se impune pregnant, poezia nefiind în fond altceva decît descrierea acestui proces genetic, a tensiunii spiritului în *afirmarea* şi deci *realizarea* viziunii: „Să treacă o pasăre printre noi doi. / Ba nu, *trece* o pasăre deasupra mea. / ... /
Asipile ei mari şi moi şi mov / ca de mîl transparent / abia se înclină / sprijinindu-se pe stîlpiî aerului./ Ba nu, eu mă clatin atîrnînd / de capătul privirii mele / ca un spînzurat de frînghie / Ba nu, trece o pasăre magnetică leneşă, statică / în linişte, cînd dă din aripi / parcă se deschid ferestre / Ba nu, se aud cum se deschid ferestre / de parcă o pasăre moale / ar zbura leneşă / Ba nu, se deschid ferestre şi o pasăre / Ba nu, aripa păsării parcă deschide ferestre". Mişcarea zigzagată, ezitantă, a imaginaţiei, impulsurile contradictorii prin care se încearcă închegarea imaginii în cuvînt şi instaurarea ei ca prezenţă se încheie în mod semnificativ sub semnul aceluiaşi *DA* — victorie a Verbului care, rostindu-se, întemeiază: „E linişte, trece o pasăre / de parcă ar deschide ferestre / aripile ei sunt ferestre. // Da."
O atitudine încă mai radicală, în sensul reliefării exclusive a caracterului autoreferenţial al poemului, fusese exprimată deja — cum am văzut în altă parte — în textul de factură ludică intitulat la modul mimat-retoric : *Ce este viaţa ? Cînd începe şi încotro se îndreaptă ?,* din *Necuvintele* :
în toate porţile deodată, zise
cel fără părţi.
într-o singură parte, zise
Partea.
Ce este ?
Cum, ce este ?
Este pur şi simplu.
Adică E, adică S, adică T, adică E.
Primul E mai vechi decit ultimul E. AtU.

Astfel formulat, poemul e o replică la mai vechea „pedagogie a cuvintelor" („îmi învăţam cuvintele să
204
205
iubească" etc.) şi o absolutizare a valorii invenţiei în raport cu exterioritatea realului dat. Nu cuvintele trebuie să învețe realul, să-l vadă şi să-l asimileze în substanţa lor, ci ele însele trebuie *văzute,* ca realitate : proclamaţie de independenţă, ce respinge acum proba exteriorului ca neconcludentă şi

inutilă. Curiozităţii prozaice în căutare de confruntări şi dovezi i se răspunde suveran-ironic, ca din incinta unui nou Isarlîk :

— Ei, ce veil, spune-ne, spune-ne ?
— Văd cuvinte
— Spune-le, spune-le !
(Eu tac sub ciocîrlii ca şi-nalnte) Vine mutu la mine, mă-ntreabă t Ce?
— Ceapă ! Ce?
— Cecsina 1
(Ce, *In* Necuvintele)

Poetul face tot mai frecvent de acum înainte gestul retragerii în teritoriul infinit disponibil al textului, într-o libertate pe care, în chip paradoxal, numai el i-o poate asigura. Cel ce vrea să pătrundă în acest spaţiu trebuie să accepte alte reguli ale jocului decît cele însuşite în lumea dată. Neacceptarea (sau nepriceperea) îl condamnă să rămînă străin de un univers care-i contrazice în fiecare clipă obişnuinţele şi convenţiile. In faţa unei asemenea mentalităţi profane, poetul reacţionează brutal, interzicînd orice replică.

O piesă definitorie precum *Matematica poetică* (din *Măreţia frigului)* trasează net frontierele jocului poematic, afirmîndu-i orgolios neatîrnarea şi considerînd cu o privire ironică deruta spectatorului format la şcoala unei ordini stabile, raţionale a universului: „Unu şi cu unu nu facdoi /.../ Unu tare şi cu unu moale /
JiO6
fac unu tare şi cu unu moale / sau o cămilă. /... / Scuip pe 1//Plîng pe 1 / Dau cu piciorul în 1 //—Ai înnebunit, îmi spune Pitagora" ... Iar finalul sună ca o uşă trîntită în faţa spiritului pozitiv şi conformist: „Matematica s-o fi scriind cu cifre, / dar poezia nu se scrie cu cuvinte. /
Cucurigu !".

O asemenea sfidare — cea mai orgolioasă, poate, din cîte s-au manifestat în lirica românească — nu poate veni decît din partea unui subiect creator care ţine să-şi construiască un statut de absolută independenţă, procedînd la o radicală înlocuire a *mimesisului* cu *phantasia,* cu *poiesisul.* Ipostaza artizanală a poetului ce doar *concurează* natura (ca la Arghezi) este larg depăşită aici. Poezia nu e nici un „joc secund, mai pur", în înţelesul dat de un Ion Barbu, căci ea nu apare ca demers de ordonare în geometrii ideale a unei realităţi fenomenale confuze şi „nedemne". în grade diferite de intensitate, şi cu rezultate estetice inegale, actul poetic evoluează la Nichita Stănescu — cu o consecvenţă întru totul remarcabilă — de la remodelarea realului în funcţie de dinamica intelectual-afectivă a subiectivităţii, de impulsurile imaginarului, la extrema unui discurs degajat de orice servitute exterioară sieşi, rămas să se reprezinte singur, în *litera* lui. Niciodată sigur de sine — acest discurs, aleatoriu mereu, într-o realitate şi un imaginar aleatorii 1
însăşi natura viziunii poetului, schiţată în primele cărţi şi consolidată apoi cu fiecare nouă apariţie, lăsa să se întrevadă rolul important pe care urma să-l deţină jocul discursiv. De la universul obiectual, conceput ca spaţiu de rezonanţă, la ampla desfăşurare a metamorfozelor de mai tîrziu, „lumea întruna schimbată" a poetului se reliefa ca atare printr-o dinamică asociativă ce aglomera la maximum aria poemului. Imagine a unui univers în perpetuă germinaţie şi în expansiune
207
tentaculară, aşezată sub semnul „foamei" (de real sau de cuvintele care-l exprimă sau substituie printr-o proprie realitate), spaţiul textului se înfăţişa nu o dată dominat de mişcarea cumulativă a discursului tinzînd să cuprindă cît mai multe elemente, pînă la epuizarea tensiunii ce-l anima. O propoziţie ca aceea din *A treia elegie* — „Iată pînă unde se poate ajunge" — la care ne-am mai referit, putea fi descifrată în ţesătura cea mai intimă a poemelor, înscriind, ca în filigran, un model lăuntric, o diagramă a rostirii. Iar acestei acumulări îi corespundea simetric, ca destinderea unui resort îndelung comprimat, suita nu mai puţin abundentă a mişcărilor de dezagregare, de pierdere şi respingere — „greaţă" urmînd saturaţiei, preaplinului, ori distanţare a aceloraşi elemente menţinute doar temporar în sfera de gravitaţie a eului poetic.

Cu vremea, pe măsură ce discursul cîştigă în autonomie, renunţînd tot mai mult la referinţele exterioare, el se alimentează din propria energie : cuvîntul cheamă cuvinte, ritmurile comprimării şi ale destinderii generează noi nuclee în plasma verbală, o imagine declanşează explozia în lanţ a altor imagini, sonurile reverberează atrăgînd în proximitatea lor sunete înrudite, anumite tipare sintactice tind să-şi impună forţa modelatoare, ca în virtutea unei mişcări de inerţie a formelor. Poemul se prezintă atunci ca un mecanism ghidat de legile sale proprii, în neîntreruptă stare de producţie : jocul

verbal este el însuşi o natură producătoare, el mimează procese ale genezei lumilor, care altădată fuseseră căutate în lumea *dată.* Un caz tipic îl reprezintă, din acest punct de vedere, chiar poezia ce poartă titlul *Foamea de cuvinte* (din *Oul şi sfera),* care, după ce afirmă, ca pe o teoremă de demonstrat, că : „pînă la urmă în lucruri nu este / în miezul miezului decît un cuvînt", procedînd la construcţia unei insolite relaţii

între cuvinte şi obiecte, se lansează cu o libertate deplină în purul joc al formelor şi structurilor verbale :

Dacă mi-e foame şi măninc (auri, dacă mi-e foan e şi mănînc ghindă, dacă mi-e aur şi măninc auri, dacă mi-e sticlă şi mănînc oglindă, dacă mi-e ***potntnt*** *şi măninc griuri dacă mi-e vulturi si mănînc pliscuri, dacă mi-e apă şi mănînc riuri, dacă mi-e munte şi mănînc piscuri, rămîne scuipai, pînă la urmă, ceva printre dinţi, sau printre priviri, un fel de disperată turmă, un fel de învinse oştiri . . .*

Asemenea exemple pot fi extrase frecvent din toate cărţile următoare : contaminări şi asimilări ale cuvintelor la nivel fonetic, generate de mecanica rimelor interioare („Eu sunt un mare Dom care dorm / eu sunt o mare stea care A"), schimbări ale categoriei gramaticale („Lîngă tine, lîngă lînga / arme sînt şi numai arme"), asociaţii automate, pe baza similitudinilor sau identităţii fonice a unor părţi ale cuvântului („Voi treceţi prin ziduri, prin Baiazid, / prin Napoleon Bonaparte") etc.

Viziunea „substanţialistă" asupra universului verbal, tendinţa de a acorda cuvîntului o realitate corporală, susţine acest automatism al rostirii, pe care poetul îl prelungeşte din experienţele avangardei, dar şi dintr-o îndelungată tradiţie a poeziei manieriste europene. Nu sînt de neglijat, la acest nivel, nici foarte numeroasele poeme preluînd tipare ale folclorului literar românesc, cu evidentul scop al eliberării de constrîngerile discursului abstract, de austeritatea poeziei gnomice. în *Laus Ptolemaei,* bunăoară, suita de „pastorale" ce alternează cu un asemenea tip de expresie creează mo-

mente de destindere, dublînd doctele „expuneri", chiar dacă şi acestea din urmă nu fuseseră, la rîndul lor, decît tot nişte „imitaţii" ludice ale gravităţii savante. Oricum, în astfel de compoziţii de structură folclorică, înseşi limitele impuse de ritmul precipitat şi de rimă dau naştere, prin mecanismul derulării versurilor, acelei energii interne ce orientează rostirea spre acumulări necontrolate, în ultimă instanţă, decît de fluxul muzical. Poate fi aplicată aici observaţia făcută de un cercetător al folclorului românesc în legătură cu jocurile de cuvinte din această arie : „dincolo de vreun sens oarecare, cuvintele se lasă gustate pentru plasma lor eufonică (...). încîntarea produsă de echilibrul eufonic al silabelor, potrivit unor simetrii sonore, în aparenţă în-tîmplătoare, în fapt îndelung cizelate, trădează sensibilitatea acută la muzicalitatea limbii. Sîntem în zona de tranziţie dintre limbă şi muzică, în care o treaptă este alcătuită din materialitatea sonoră a silabelor debitate după un anumit ritm şi la anumite înălţimi ale pronunţiei, fără îndoială arhaică, de gust vetust, dovadă că se găseşte în producţiile cele mai infantile sau de obîrşie străveche" .

Desigur, ceea ce primează la poetul nostru, răspun-zînd întregii sale viziuni, este plăcerea abandonului în jocul pur al invenţiei, circumscrierea spaţiului textual ca domeniual disponibilităţii infinite de metamorfoză a verbului.Mcaparantă în volumul *îndulcelejştil* dflS!c,această orientare ludică a poeziei e şi cauza unor excese : pretextele de joc înmulţindu-se peste măsură, poemele de o asemenea factură se diluează într-o acumulare neglijentă şi superficială de aluviuni ieşite de sub orice supraveghere şi a căror „gratuitate" încetează

[1] O. Bârka, *Poetică folclorică,* Ed. Univers, Buc, 1979, p- 32—33. 210

să mai fie semnificativă : „N-ai să vii şi n-ai să morţi / N-ai să şapte între sorţi / N-ai să iarnă, primăvară, / N-ai să doamnă, domnişoară" etc, etc. In cel mai bun caz, unor experienţe ca acestea li se poate găsi o motivaţie în perspectiva vastului şantier deschis pe care ni-l propune demersul poetic al lui Nichita Stănescu în ansamblul său : ele ar putea fi privite ca exerciţii cu valoare pur demonstrativă, în sensul probării acelei imense disponibilităţi a substanţei „plasmatice" a cuvîntului, capabilă să ia cele mai neaşteptate forme, fără să tindă neapărat la realizarea unor structuri stabile, de o anume „perfecţiune". Ne-am întoarce atunci spre timpurile avangardei de la începutul secolului, pentru care procesul genetic, pulsul vital al poemului primează în raport cu „rezultatul" estetic, cu „încremenirea" într-o „capodoperă". Şi totuşi. . .

în chip de *natura naturans,* poetul (şi limbajul său) generează o multitudine de forme verbale ce n-ar trebui justificate altfel decît ca efect al unei tensiuni ce caută să se consume în actul producerii. Cedînd iniţiativa cuvintelor, el se lasă în voia mişcării lor, intervenind parcă numai pentru a o accelera, după ce o amorsase. „Operatorul limbajului" se află complet eliberat de preocuparea expresiei adecvate unei

„stări de spirit". Pentru el contează în primul rînd spectacolul interferenţelor sonore, al combinaţiilor insolite ieşite din libera mişcare a verbului. Un început de *Cîntec* din *Operele imperfecte* avertizează dealtfel asupra unei atari situări a poetului faţă de text:

Nu este obligatoriu cuviidul să fie potrivii
stării de spirit,
nici iepurele nu este obligatoriu naturii. . .

Insă este în firea lucrurilor ca natura să dea naştere unor vieţuitoare de infinită varietate, fără a-şi limita

forţa generatoare la anumite specii, „adecvate" sau nu ; definitorie rămîne, înainte de toate, însăşi capacitatea productivă, ce o justifică dincolo de orice alte criterii şi argumente. Indiferent de calitatea şi sensul experienţei creatoare, la întrebarea *sui generis* pe care ea o pune sensului existenţei, răspunsul va fi mereu afirmativ : un *DA* al *prezenţei* degajate de raportările la repere exterioare simplului fapt de *a fi.* — Dar nu e mai puţin adevărat că spiritul nostru are nevoie de ordine, încît perseverenţa excesivă a poetului în arbitrar şi hazard devine obositoare de la o vreme şi încetează să mai impresioneze. E pericolul de care n-au scăpat, la timpul lor, nici dadaiştii sau suprarealiştii, în ciuda (sau poate tocmai din cauza) imensei lor disponibilităţi inventive.

A susţine însă că toate experienţele de acest gen sînt la poetul nostru nişte eşecuri ar fi tot atît de eronat. Exploatată atent, mecanica structurilor comunicative duce foarte adesea la rezultate valabile. Tendinţele entropice, de evadare din „sistem", primesc atunci reliefuri deloc neglijabile, precum în acest *Menuet* din *Măreţia frigului,* unde în derularea automată impusă de mecanismul discursiv „cuminte" sînt introduse treptat elemente foarte îndepărtate între ele, asociaţii fortuite, menite să genereze — ca în supra-realism — acel „merveilleux" în care uimirea încîntată şi neliniştea în faţa necunoscutului fac corp comun : „Vine un copil, face o reverenţă / şi moare. / Vin doi copii, fac o reverenţă / şi mor. / Vin trei copii, fac o reverenţă / şi mor. / Vin patru copii, fac o reverenţă / Vin cinci copii, / fac o reverenţă. / *Şase vine singur. J După el vine o hienă, după ea vine o lyră"* (subl. n.). Iar în această mişcare deja perturbată de elemente străine şi stranii şi de devierea însăşi a dinamicii poe-

mului dinspre planul imaginar spre cel pur textual, o nouă, bruscă apariţie agravează surpriza, blocînd discursul, suspendîndu-l în enigmă : „Deodată, apare îngerul. / El mă ţinteşte cu ochii lui ficşi în ochi / în timp ce zăngăne în mîna dreaptă / o monedă. / — Cap sau pajură ? mă întreabă. / — Pajură !"

Un alt *Menuet,* din *Operele imperfecte,* vizează o similară surprindere a funcţionării textului, procedînd, în interiorul aceleiaşi structuri fixate prin repetiţie, la o schimbare de nivel al relaţiei dintre termeni:

Brusc, pasărea nu a mai vrut să fie pasăre,
dar n-a avut noroc de moarte, n-a avut noroc.
Brusc, aerul, el n-a mai vrut să fie aer,
dar n-a avut noroc de moarte,
n-a avut noroc.
Brusc, stelele
nu au mai vrut să fie stele,
dar n-au avut noroc de moarte,
n-au avut noroc.
Brusc, coerenţa, ea,
a vrut să fie o incoerentă,
dar n-a avut noroc de păsări,
n-a avut noroc.

Imposibilitatea schimbării statutului existenţial al fenomenelor este sugerată astfel fără a se recurge la expresia obişnuit-metaforică. Caracterul static al universului, încremenirea în tiparele fixate o dată pentru totdeauna, absenţa comunicării între regnuri se transmit prin jocul mutaţiilor verbale în cadrul unui tip unic de discurs, desfăşurat ritmic, într-o strictă organizare a geometriei externe. înăuntrul acestei „scheme" au loc însă transformări semnificative. Mobilitatea unora dintre termenii relaţiei *(pasăre, aer, stele* — semne ale lumii fenomenale instabile) şi fixitatea altora (cuvîntul *moarte,* prezent în aceeaşi poziţie invariabilă faţă de elementele schimbătoare, atrage în sfera lui de semnificaţie *incoe-*

renta, vocabulă plasată într-o situaţie identică cu a sa, dar pe o treaptă mai de jos a poemului) generează o dinamică specifică a textului. în plus, reluarea în final a unuia dintre elementele „mobile"

— *pasărea* — şi situarea ei pe axa *moarte-incoerenţă* are ca rezultat o sugestivă răsturnare a relaţiilor de pînă acum : dacă lumea fenomenală are o anume durabilitate în raport cu neantul morţii, aceeaşi lume apare ca efemeră şi derizorie faţă de coerenţa indestructibilă a marelui univers, faţă de permanenţa Legii ce regizează Totalitatea cosmosului. Ariditatea conceptuală a unor asemenea poeme apare în felul acesta atenuată, căci deşi poetul este foarte atent la conţinutul ideatic al comunicării, funcţionarea angrenajului formal al textului trece în prim plan. în cadrul stabil (chiar rigid) trasat de „axa paradigmatică" a limbajului (care permite o lectură pe verticală a textului, de tip „metaforic"), poetul recurge la un număr de substituiri bazate pe similaritatea termenilor *(pasărea, aerul, stelele,* echivalente ca elemente ale cosmosului şi însumabile la nivel noţional în *coerenţa* situată în aceeaşi poziţie pe axa combinatorie-sintagmatică ; şi, paralel, seria echivalentă : *non-pasăre, non-aer, non-stele — incoerenţă,* reductibilă la termenul globalizant *moarte,* care concentrează negaţiile succesive). Pe de altă parte, în suita de opoziţii *pasăre — non-pasăre* (*moarte)* etc, care continuă pînă la perechea contrastantă *coerenţă — incoerenţă,* deplasarea termenului *pasăre* într-o poziţie ce o include în sfera de semnificaţii anterior negată, produce acea ruptură a lanţului „metaforic" orientat într-un singur sens pînă la penultimul vers al poemului: *pasăre vs incoerenţă j moarte* devine *pasăre incoerenţă moarte.*
Cîteva „mutări" ale semnelor pe „eşichierul" textului sînt suficiente pentru a provoca radicala schimbare a raportului de forţe de pe acest „teren de joc", cu consecinţe decisive — cum am văzut — în amplificarea şi nuanţarea semnificaţiilor poeziei.
Spre deosebire de „mimetismul stilistic" din *Elegia întîia,* de exemplu, unde rostirea primea o culoare „oraculară", ori în comparaţie cu experienţele din *Laus Ptolemaei,* unde poetul apărea în postura de actor imitînd, în suita de „prelecţiuni", stilul expunerilor doctorale, cu o voită şi plină de farmec stîngăcie, — în poemele din categoria celui comentat mai sus jocul discursiv pare lăsat să se desfăşoare singur, parcă în virtutea unei proprii energii a sintaxei. Propunerea unei „teme" iniţiale şi amorsarea mişcării textului prin trasarea unui cadru de joc (în sensul în care se vorbeşte despre jocul unui mecanism) sînt suficiente pentru derularea „variaţiunilor" succesive care, înscrise în acest cadru, suportă anumite devieri din partea „operatorului" ce le supraveghează. Un exemplu caracteristic ar putea fi, în ordinea de idei ce ne preocupă, *Dialogul calului cu bunul Dumnezeu,* din volumul *Belgradul în cinci prieteni* — construit ca o suită de replici alternative, dintre care o primă serie propune permanenta deschidere a discursului prin asocierea unor elemente ce contrazic logica ansamblului, iar o a doua constituie încercarea de amendare, corectare şi „demascare" a absurdităţii celei dintîi, ca un fel de frînă în calea impulsurilor entropice ale rostirii. încercare fără efect, aceasta din urmă, căci „personajul" chemat la realitate îşi continuă imperturbabil discursul mecanic, prizonier al unei iluzii pe care nici o instanţă — fie ea divină — n-o mai poate cenzura. Un sens existenţial nu lipsit de profunzime, angajînd meditaţia asupra precarităţii făpturii în raport cu absolutul (aici, „bunul Dumnezeu") care-i urmăreşte implacabil năzuinţele „aberante", iese în relief din acest text „gratuit", părîrid

a se consuma ca pur exerciţiu formal. Rigiditatea m e-canică a structurii sintactice serveşte perfect sugestiei ironic-umoristice vizate de poet, ce nu e lipsită, în ambiguitatea ei, nici de o discretă nuanţă elegiacă :

— Se *va Dedea de îndată că nu am pierdut de pe noi frumoasa culoare verde.*
— Dar tu nu eşti iarbă, cahde răpănos.
— Ah, doamne, nu sunt iarbă, dar se va vedea ds îndată
că nu am pierdut de pe noi piramida.
— Dar tu nu eşti piatră, calule ! Dar tu nu eţli piatră !
— Ah, iartă-mă, dar desigur se va vedea că noi n-am pierdut ploaia norilor.
— Dar tu nu eşti toamnă, calule răpănos.
Dar tu nu eşti toamnă.
— Ah, iartă-mă, dar desigur se va vedea, se va vedea, desigur se va vedea . . .

Un procedeu similar e utilizat şi în *Ducerea* (din *Epica magna)* : „Un-te duci soldat ? / — Mă duc la-mpărat 1 / — Un-te duci tu sfeclă ?/ — La 3 şi 14 I". Răspunsul invariabil al derizoriului şi prea puţin poeticului obiect care este „sfecla" are desigur efecte umoristice, tocmai prin automatismul său, — dar nu e lipsit de sens, cum s-ar putea crede : căci, la fel ca în *Dialogul calului . . .*, el traduce obsesia (grotesc disproporţionată aici) unei posibile perfecţiuni: nu reprezintă oare mărimea invariabilă *3,14* (simbolizată prin grecescul ÎI) raportul dintre circumferinţa şi raza *cercului,* — figură ideală în perfecţiunea ei, faţă de foarte aproximativa rotunjime a obiectului „prozaic" şi perisabil ?

Alteori, ca în *Puşca* (din *Operele imperfecte),* mecanica descriptiv-analitică, voit excesivă în aplicaţia cu care e detaliat obiectul, dă naştere unei caricaturi a „demonstraţiei" pedante care nu reuşeşte totuşi să surprindă esenţa lui inefabilă : „înţelesul" puştii e *Foc* !-ul final, dar el apare în „poantă", în afara cadrului analitic, care nu reţine decît exterioritatea lucrurilor : „Puşca este compusă din trei părţi: / partea de sus / partea de mijloc / şi partea de jos. // Partea de sus este compusă din : / partea de sus a părţii de sus şi / partea de mijloc a părţii de sus şi / partea de jos a părţii de sus. // Partea de mijloc este compusă din ..." — şi descrierea continuă, în automatismul aiuritor al structurii discursive, ca un bruiaj al sensului real, revelat de explozia ultimă : „Foc 1"

Dar dacă în exemple ca acestea evidenţierea caracterului mecanic al rostirii are în general efecte umoristice, cîteva din poemele majore ale ultimei etape a creaţiei lui Nichita Stănescu exploatează jocurile sintaxei într-un sens mai grav. „Comedia limbajului" construită pînă acum capătă accente groteşti şi o tonalitate sumbră, în concordanţă dealtfel cu atmosfera generală a scrierilor mai recente. Formal, cam aceleaşi procedee sînt utilizate, însă ele servesc trasării unei mişcări de regresiune, conducînd spre anihilarea limbajului. Succesiunea de întrebări „provocatoare" şi de răspunsuri crescînd aluvionar pe parcursul poemului (cum se întîmplase şi în *Dialogul calului cu bunul Dumnezeu* ori în unele texte din *Măreţia frigului* — „conversaţiile" cu îngerul) ia naştere în virtutea automatismului ce regizează fluxul rostirii, iar punctul de sosire este un ;impas al expresiei, o epuizare parcă a tuturor posibilităţilor de „răspuns" şi, în ultimă instanţă, a înseşi fiinţei care „răspunde". Este cazul unor excepţio-

nale poeme precum *Papirus cu lacune, Noapte bună* sau *Clepsidra* (din *Operele imperfecte),* adevărate parabole ale blocării comunicării, realizate prin punerea în funcţiune a unui mecanism discursiv care, în jocul automa-tismelor sale, nu face în aparenţă decît să extindă spaţiul de mişcare al verbului.

în *Noapte bună,* de exemplu, la o primă întrebare a personajului numit vag „Cel Nemîngîiat" („ — De ce n-ai mîini ?"), se dă un răspuns şocant în arbitraritatea şi absurdul său („Pentru că mi s-a furat iepurele cu braţe cu tot"), însă e şi acesta un semn că ceea ce contează aici nu este atît caracterul logic al replicii, cît aproximarea ideii de pierdere şi frustrare, indiferent de elementele ce slujesc s-o exprime. Faptul apare limpede din modul cum se desfăşoară în continuare acest insolit dialog în care, atît la nivelul interogaţiei, cît şi la acela al răspunsului, decisivă rămîne mereu forma exterioară în care sînt turnate fie şi cele mai aberante conţinuturi. Odată fixat modelul funcţional, textul se amplifică oarecum în virtutea unei inerţii încurajate de însuşi acest model : aceluiaşi *tip* de întrebări i se dă acelaşi *tip* de răspunsuri: — „De ce ţi s-a *furat* iepurele din braţe ?" — „— Pentru că pe iepure l-au *furat* de alergare" : — „Care alergare ? / Care alergare ? / — Aia de pe iarba verde care a rămas *fără* rădăcini. / — Care rădăcini ? / — Alea care au rămas *fără* pămînt" (subl.n.). Şi aşa mai departe, pînă la : — „Ce nu *mai ai* tu de vorbeşti ?" — chestiune la care răspunsul nu poate fi decît mut. Căci în suita de substituiri menite să sugereze orizonturi tot mai îndepărtate ale *absenţei* (şi nu *orice* absenţă, ci aceea care marchează deposedarea obiectului de semnele şi sursele vitalităţii sale : omul rămîne fără *braţe,* iepurele fără *alergare,* iarba fără *rădăcini,* rădăcinile fără *pămlnt)* ultimul element „depo-

sedat" este însăşi *vorbirea,* iar organul de care este privat nu poate fi decît *limba* ! *Fără limbă,* poetul totuşi *vorbeşte :"*— Ce nu *mai ai* tu de *vorbeşti* ?" — Dar vorbeşte oare într-adevăr *ci* ? Sau sîntem obligaţi să descoperim că cel ce se rosteşte este *poemul însuşi,* limbajul mobilizat de mecanica propriilor structuri, o lume de *semne* în faţa căreia poetul e doar spectator ? Finalul poemului, mimat-didactic şi sentenţios, nu face decît să agraveze ambiguitatea „mesajului" :

In rest vă sfătuiesc ţi vă tndrum
să nu care cumva să folosiţi altfel limba
decît pentru tăcere.
Altfel, copii,
limba smulsă nu vorbeşte,
ci singerează.
Noapte bună !

Interesantă „morală" a „fabulei" I Folosirea limbii, ca şi nefolosirea ei, au o egală insignifianţă în ordinea *expresiei* : tăcînd, fiinţa umană rămîne neexprimată, — vorbind, ea nu se mai exprimă de fapt pe sine, ci *lasă limbajul să se vorbească.* Poemul se defineşte ca *limbaj* ce se dispensează de *limba* făpturii determinate, ce nu-i mai reflectă biografia particulară. Nouă parabolă su-gerînd degradarea

mimesisului pînă la dispariţia şi înlocuirea sa cu *poiesisul*: dinamica internă a poemului sugerează, în ultimă instanţă, *eliminarea poetului de către discursul însuşi.* Dacă *limba* este „smulsă" ca organ producător de semne în care cel ce vorbeşte şi-ar fi putut înscrie propriul univers spiritual, în spaţiul absenţei sale se instalează *Limba, cuvintele,* ca realităţi simili-materiale, independente. Odată puse în mişcare de către „operator", ele „îşi urmează singure destinul". Să spunem, în paranteză, că, privită mai îndeaproape,

chiar şi acSastă dinamică textuală apare ca fiind organizată lăuntric de un „model" omolog celui pe care l-am putut aproxima la nivelul întregii viziuni a lui Nichita Stănescu. Acel impuls (şoc) iniţial care, în „lumea obiectelor", declanşa suita de „unde" propagîndu-se dinspre un „centru" spre o „periferie" a universului, pînă la epuizarea mişcării, ori punctul-nucleu *(ochi, inimă, cuuînt)* care, intrat în stare de „germinaţie", se lansează in cucerirea a cit mai mult spaţiu pentru sfera de gravitaţie a eului, se regăsesc aici într-un alt „impuls", al sintagmei ce amorsează mişcarea textului, structu-rînd-o ca serie de variaţiuni ale „temei" iniţiale. E o mişcare supravegheată desigur, — cum s-a putut vedea din exemplele analizate — şi dirijată, din treaptă în treaptă, pînă la o extremă a spaţiului textual care-i marchează extenuarea. în asemenea cazuri, lumea văzută ca teritoriu al metamorfozelor îşi află corespondentul în succesivele transformări ale textului supus mecanicii combinatorii. Şi dacă, aşa cum s-a remarcat, multe din poeziile lui Nichita Stănescu „încep ca şi cum ar continua", fiind vorba la el de „o imensă dereglare care simte nevoia unui punct de sprijin comunicativ, din care să-şi întemeieze un *pretext de emisie"* (subl. n.)[1], acest fapt e deplin justificat de însăşi logica internă a viziunii poetului. Căci, aşa cum orice punct al universului obiectual putea să se transforme într-un *sui generis* nucleu generator de energii transfiguratoare, orice structură comunicativă devine, în spaţiul Limbii, un posibil punct de plecare pentru va-riaţiunile generate de jocul textului. Aceeaşi lume plu-rală se propune gestului constructiv al poetului, fie că el

[1] Eugen Negriei, *Figura spiritului creator,* Ed. Cartea Românească, Buc, 1978, p. 71, 73.

îşi compune o biografie particulară, fie că se defineşte doar ca neutru „operator al limbajului". Poemul e, astfel construit, un spaţiu de combinări, de subtile devieri ale traiectoriei cuvîntului, de efecte calculate, — chiar dacă un rol important îl deţine aici hazardul întîlnirilor insolite spre care orientează adesea chiar mecanica textuală, acele impulsuri ale verbului ce dau naştere contaminărilor sonore şi de semnificaţie. „Asintaxismul" în care un Hugo Friedrich vede o caracteristică a liricii moderne e definitoriu într-o oarecare măsură şi pentru poetul nostru, dar nu mai puţin specifică îi este folosirea, ca să spunem aşa, „abuzivă" a structurilor sintactice în care introduce conţinuturi „aberante" pentru logica obişnuită ; nu însă şi pentru logica poemului. Nichita Stănescu reeditează în poezia românească ipostaza poetului ca „matematician al delirului". Autorul *Structurii liricii moderne* reamintea, referindu-se la „magia limbajului", insistenţa cu care,, liricii moderni subliniază mereu : poemul nu înseamnă, ci *este",* după ce afirmase că „pentru o asemenea poezie nu e reală lumea, ci singur cuvîntul"[1]. Jocul stănescian răspunde în mare măsură unei atari caracte-terizări. Dar ea evidenţiază mai degrabă specificul expresiei lirice şi conştiinţa tot mai limpede a acestuia la creatorii mai noi, şi prea puţin o adevărată „dezlegare "de *orice* sens. Aşa cum s-a putut proba şi în cazul poetului român, raportată la întregul viziunii sale, experienţa ludică nu e deloc „gratuită", ci primeşte chiar o profundă valoare existenţială.

Hugo Frieclrich, *Op. cit.,* j;. 193,

DESCHIDERI

ÎNTRE MĂREŢIA FRIGULUI (1972) şi *Epica magna* (1978), urmată imediat de *Operele imperfecte* (1979), poetul a lăsat să treacă un timp neobişnuit de lung, dacă ne gîndim la rapida succesiune a cărţilor anterioare. Antologia din 1975, *Starea poeziei,* păruse a marca, pe de altă parte, un moment concluziv, încheierea, dacă nu a *operei* lui Nichita Stănescu, cel puţin a unei mari şi esenţiale *etape* a ei şi, implicit, pregătirea pentru alte orizonturi. Masivul volum tipărit în 1978 a fost întîmpinat însă cu destule rezerve de către critică, unii comentatori manifestîndu-şi franc decepţia ; alţii, relevînd inegalitatea valorică a textelor, le-au înscris în ansamblul operei, subliniind elementele de continuitate, dar încercînd să descopere şi semnele unei posibile înnoiri, îndeosebi în registrul tematic : apariţia *obsesiei*

[1] N. Manolescu, *Descrierea poeziei,* în *România literară,* 1978, nr. 16, p. 9 ; Marin Sorescu, *Un magnat al poeziei şi Magna sa. Nichittt* ***Stănescu*** *— Ouă şi sfere,* tn ***Ramuri,*** 1979, nr. 3, pp. 3, 15.

nrliL [cu] consecinţe asupra întregii viziuni, ptnă la o fdevărata „schimbare la faţă"[1].
poate că formula „perioadei de trecere" (C. Pricop) de la o vîrstă lirică la alta rămîne totuşi cea mai adecvată pentru momentul reprezentat de *Epica magna* Căci, [a]şa cum am observat în capitolele precedente, există suficiente piese în această carte, care pot fi fără dificultate şi în mod organic situate în ansamblul viziunii poetului, continuînd direcţiile cunoscute, reluînd o problematică şi un limbaj cu care cititorul său e desigur familiarizat. Nu sîntem însă deloc tentaţi că considerăm astfel de poeme ca fiind efectul simplei „autopastişe", chiar dacă unele dintre ele sînt variante diluate ale unor „spuneri" mai vechi, sau conţin mai scurte sau mai întinse pasaje inexpresive. Inegalitatea creaţiei lui Nichita Stănescu a putut fi remarcată la aproape fiecare apariţie editorială — şi *Epica magna* nu e, din acest punct de vedere, o excepţie ; eşecurile sînt însă departe de a prevala asupra realizărilor majore. Prezenţa unor teme „vechi" este, credem, nu numai o dovadă de continuitate organică a viziunii, ci ea se justifică în chiar planul compoziţional al noului fragment din viziunea poetului: refăcînd o parte din structura edificiului cunoscut, poetul şi-o „definitivează" oarecum şi o propune din nou ca *punct de reper* necesar, faţă de care urmează a se defini noile accente şi deschideri ale operei. Aceste lungi poeme cu caracter gnomic, „abstract" şi „demonstrativ" reactualizează în fond imaginea ideală, construită şi privită cu detaşare contemplativă, a unei

[1] L. Ulici, *Epica nagna,* In *Contemporanul,* 1978, nr. -l7 ; Daniel Dimitriu, *Epica şi lirica,* in *Convorbiri literare,* 1978, ni. 11 ; *C.* Pricop, *Vitalitate lirică, ibid.* ; Paul Dugneanu, *Schimbarea la faţă.* In *Luceafărul,* 1978, nr. *46 ;* V. Cristea, *Schimbarea în cuvinte* In *România literară,* 1979, nr. 14.

sume de relaţii ale eului cu universul, care se consti-tuieră — şi se reconstituie acum ca un memento — într-un „sistem". „Contemplare a lumii din afara ei", cum sună titlul unui poem de o atare factură, în perspectiva căreia pot îi din nou trecute în revistă ipostazele eului şi ale lumii, jocul metamorfozelor fenomenale, nostalgia totalităţii. Iar în raport cu acest discurs oarecum „neutru", rostit ca de o instanţă supremă, atoatecunoscătoare, se va afirma cealaltă voce, a unui subiect mai umanizat, eroul mai mult învins decît victorios, angajat în fluxul schimbării, trăindu-şi condiţia dramatică. „II opun pe *A* lui 1" -- sună proiectul prim al subiectului, expresie a unei voinţe de întemeiere a existenţei împotriva duratei fenomenale, a „brutalei stări de a fi" ; „Eu nu sunt altceva decît / o pată de sînge / care vorbeşte" — sună sentinţa ultimă, revelatoare pentru condiţia reală a subiectului uman, prizonier al metamorfozei şi morţii. Sînt polii între care se desfăşoară lupta „epică", epopeea *sui generis* în care individul se află angajat: luptă pentru descifrarea semnelor lumii şi structurarea lor într-un alfabet coerent şi lizibil (imperativ ce caracterizase ipostaza „demiurgică" a eului), dar care cunoaşte acum, mai mult decît altădată, grave căderi de tensiune, tragice înfrîngeri. Dacă poetul şi-a intitulat cartea *Epica magna,* caracterizînd-o drept o „iliadă", n-a făcut-o întîmplător: în spaţiul său evoluează un simbolic Ahile, care — cu tot eroismul său — se ştie vulnerabil şi muritor.
Dar, înainte de a-şi introduce în scenă „personajul" ameninţat, deconcertat de semnele lumii şi încercînd să le citească în mod adecvat, poetul simte nevoia de a retrasa însăşi geometria acestei lumi, recapitulîndu-i datele fundamentale, ca într-un fel de breviar al viziunii. E ceea ce se întîmplă, de pildă, în ampla succesiune de secvenţe ce constituie poemul la care am făcut deja

aluzie, *Contemplarea lumii din afara ei* : o trecere în revistă aproape neutră — „scurt raport electronic / obţinut cu ajutorul computerelor / în care s-au introdus toate fişele / cu informaţii necesare". Un „rezumat" voit rece, din care este eliminată orice culoare afectivă, descriere a unei viziuni despre univers cu o dublă deschidere. Poemul e de fapt spaţiul de interferenţă a două perspective, ambele exterioare Fiinţei şi făpturii, pornind din puncte diametral opuse ; unul marcînd simbolic *neantul, moartea,* din care o voce impersonală rosteşte concluziile unei experienţe existenţiale consumate („Cel care a murit despre cel care nu s-a născut"), — celălalt fiind locul de unde vorbeşte, nu mai puţin glacial şi distant, glasul purei potenţialităţi, al increatului („Cel care nu s-a născut despre cel care a murit"). Trecut pentru prima „instanţă", viaţa făpturii e doar promisiune de viitor pentru cea de a doua ; privirea retrospectivă schematizează realul fenomenal sub semnul egalizator al „foamei generale", al spectacolului grotesc oferit de reciproca devorare a creaturilor : „toate au un lucru comun / şi anume burta, stomacul", „zgomotul caracteristic / este acel al fălcilor mestecînd". Lumina astrală, care ar putea fi semnul ascensiunii spirituale, nu apare aici decît ca „radiaţie oarbă alimentînd dezastrul, încît singura ordine posibilă e aceea — descoperită cu o rece ironie - dată de raportul relativ stabil dintre ucigaş şi victima fiii : „întotdeauna cînd cineva mănîncă / altcineva este mîncat". Mai pozitivă, întrucît e deschisă creaţiei, perspectiva inversă schimbă sensul interpretării aceluiaşi spectacol : tragice în

esenţă, actele existenţiale sînt tot atîtea momente ale unei geneze compensatoare : „toţi se nasc din toţi", „nici o moarte nu rămîne neîmpodobită / de o naştere". Universul devine acum locul unde se pot naşte *cîntâ-*
225
reţul şi *cîntecul* său — martor şi mărturie a ceea ce există ca ipostază temporală a Fiinţei:
Văzută din afară
lumea si locuitorii de pe punctul albastru
pot fi caracterizaţi prin aceea că sunt
şi pot slirni ciudatul sentiment
că au tendinţa de a fi.
Pierderen cosmică investită în ei este lumina de la diferite alte stele.
Iii produc, în schimb, pentru cosmos tin₁p.
Există deci, în acest poem, schematizate, două variante ale viziunii lumii ca metamorfoză : una devalori-zantă, considerînd viaţa ca mecanică grotescă şi distrugătoare, în care pînă şi relativa ordine e definită ca substituire arbitrară a fiinţelor devenind rînd pe rînd vînător şi vînat — într-un ansamblu de elemente solidare doar prin condiţia lor perisabilă ; alta — a „nervului divin" — ce consideră metamorfozele lumii în perspectiva unei posibile coagulări cosmice, — într-o temporalitate creatoare. Oricine va recunoaşte aici direcţiile esenţiale ale demersului constructiv deja consacrat de opera poetului. Numai că în *Epica magna* accentul e radical schimbat, deplasîndu-se pe prima perspectivă : discursul poetic va fi rostit mai întotdeauna de un subiect stă-pînit de sentimentul trecerii, neliniştit de conştiinţa morţii. Neutralităţii „fişei informaţionale" alcătuite dincoace sau dincolo de graniţele fiinţei i se opune vocea omului singur, în luptă cu sine însuşi şi cu,un univers cele mai adeseori ostil, refractar comunicării — „drag soldat al patriei / zvîrlit în frigul dintre două războaie".
Chiar într-un poem precum *Anatomia, fiziologia şi spiritul,* ce se înscrie în linia marilor compoziţii anterioare, retrasînd alternativele majore în faţa cărora se află existenţa umană, o asemenea voce neliniştită se insinuează tulburător. „înţeleptul" vorbind în sentinţe este de fapt, în cuprinsul aceluiaşi discurs, prizonierul unor impulsuri contradictorii. „Ia-mi creierul / în mîinile tale moi / şi înveleşte-mi-l cu osul luminii" — îşi exprimă el, începînd, preaomenească năzuinţă de a atinge înţelesurile supreme. Cel dintîi pas în lumea creatului îi descoperă însă o infinitate labirintică de ierarhii posibile, de supremaţii şi subordonări, într-o nesfîrşită desfăşurare serială, în lanţul căreia subiectul uman nu mai e decît o fragilă verigă : „Prima mărime peste zero este infinitul, / peste nimic — / totul. /... Desigur, pentru recea întemeiere a furnicii / eu sunt zeu... / Desigur, şi zeul meu îşi are zeul lui" etc. înainte de a i se putea descifra sensul, universul se oferă ca prezenţă palpabilă, unei asimilări nemijlocite, din care semnul generalizator-integrator este absent:
Toată mărturia e de faţă.
Semnul este ; ***nu-l*** *vedem Stăm pe un cap de zeu fără să ştim* ***Mimăm*** *legea timpului spunîndu-i simbure de nucă. Necitită, ea poate fi mincată . . .*
De aici, imperativul pe care îl auzim rostit încă o dată, în prelungirea altuia, mai vechi:
Strig .
Nu ochiul trebuie deschis
ci vederea
Strig ;
nu *urechea trebuie ciulită, —*
226
muzica lumii foloseşte urechile
cum cel care a băut
zidul sau trunchiul copacului . .
Şi imediat, ca după o bruscă revelaţie a pericolului reprezentat de reducerea realului proteiform la semnul său totalizant, — acest apel, cu totul opus celui dintîi, la trăirea în imperiul „bunului simţ", împotriva „memoriei" generalizatoare : „dacă poţi, uită şi nu-ţi aduce aminte nimic / decît numai întîmplările tale şi atît... mai ales legea uită-o"... Situarea eului într-un ansamblu de elemente cărora amintirea le conferă o coerenţă supraindividuală poate semnifica atunci *moarte,* aşa cum altădată „Ideea cu gură" anihila fiinţa subit cotropită de „abstractele animale" :
. . . te-ui spulbera mai repede decît
însuşi gindul spulberării dacă ţi-ai aduce aminte
Moartea este prima amintire,
si cea mai veche.
Amintirea lui nimic,
amintirea lui nimeni
amintirea lui zero.

Ea e memoria.
Cuvîntul însuşi, ca liant al întregului, devine într-o astfel de perspectivă, „acest organ fioros" ce se cere „rupt" — „Să-l rupem pentru linişte" — lăsînd să apară în locul comunicării abstracte ce „uită" fiinţa, verbul a cărui rostire *întemeiază,* verbul-prezen/ă : „Să treacă o pasăre printre noi doi / Ba nu, *trece* o pasăre deasupra mea. / ... / E linişte, trece o pasăre / de parcă ar deschide ferestre / aripile ei sunt / ferestre. // Da".
Asemenea poeme, prin care se prelungesc liniile unei viziuni constituite şi în care simbolurile consacrate este firesc să nu apară fundamental schimbate, alcătuiesc

aici doar fundalul, orizontul pe care se înscrie şi la care se raportează subiectul poetic ajuns însă la o *altă* vîrstă a înţelegerii de sine şi a lumii. înelt am putea spune că acum nu atît acea «aritmetică» specială..., limbajul de cifre, litere şi semne" (V. Cristea) interesează în primul rînd (căci ea revine, cum am subliniat deja, mai mult ca un termen de referinţă), cît noul grad de *implicare* a unei conştiinţe mai puţin generice, nemai-putînd dispune după plac de universul dat sau inventat, ci descoperindu-se *în subordonare* şi *dependenţă.* Pentru prima oară poetul pare a-şi recunoaşte condiţia de fiinţă aruncată în lume — ca să preluăm o formulă existenţialistă — şi nu aruneîndu-se, confruntîndu-se liber cu ea. „Ei n-au ştiut să citească/ leul în alergare / că literă preeste şi zeiască" — amendează el, cu un rest de voce abstractă, incapacitatea omului de a citi cosmosul „runic" ; dar cît de nesigur apare acum el însuşi în faţa semnelor! — Iar altădată, acel : „nu trebuie mai ales să înţelegem / trebuie mai ales să fim" e doar un memento al altei vîrste, căci înţelegerea e acum îndoielnică şi întîmplătoare, iar existenţa şi modurile ei nu mai sînt decise de subiect. Asupra cantităţii de iluzie din actele sale vitale sau imaginative atrăgeau deja atenţia avertismentele demascatoare ale îngerului din *Măreţia frigului,* însă atunci aceste bănuieli ale automistificării erau oarecum atenuate de euforia, doar vag tulburată, *a jocului.* Dacă o stranie voce interioară îl trezea la realitate pe visător, farmecul reveriei nu era totuşi distrus. Numai rar, ca în poezia *Al meu suflet, Psyhee* trezirea era şi o condamnare enigmatică — „fără pricină" — uimirea ludică fiind deviată spre o stare de angoasă în faţa necunoscutului. Preluînd un motiv definitoriu pentru întreaga operă, *Metamorfozele* din *Epica magna* reafirmă desigur principiul pozitiv al participării la dinamica proteică a fluxului

fenomenal (,.Nu există decît o singură viaţă mare / la care toţi participăm"), dar inserarea în curgerea cosmică primeşte aici o coloratură mai dramatică. Trăirea eternei schimbări e resimţită mai degrabă ca un fel de damnare, perpetuă schimbare de măşti servind doar temporar stabilizării fiinţei ameninţate cu dezagregarea : „Ca să nu mă distrug din spaimă / în fiecare secundă / am fost lăsat să fiu / oricine, altcineva", „memoria urşilor mi s-a dat", „memoria leilor mi s-a dat"... Proteismului pozitiv, ipostazei euforice, de „zeu indic" în stare să cuprindă un univers cu a cărui substanţă se identifică, i se opune acum, ca într-o nouă *samsara,* migraţia sub măşti contradictorii, înfăţişarea eului înstrăinat, — sumă de chipuri convenţionale, neaderente la adevărata sa esenţă : „Există o singură viaţă mare / la care noi participăm. / Numai eu, străinul, — Cristofor Columb prin iepuri / Magellan prin frunze/şi Nansen prin pietre, /fiind toate aceste, — / ca să nu mă suprim din mirare / amintirea lor mi se dăruie pentru totdeauna / ca şi cum ar fi a mea". Iar mai departe: „Sunt pasăre cu patru aripi / cămilă fără cocoaşă, / cer cu doi sori, — / şi nor care plouă pe mare" — adică tot atîtea ipostaze marcînd participarea nearmonică, noncoincidenţa şi tensiunea dintre subiect şi univers. Cît de departe sîutem deja de pozitiva disponibilitate pentru metamorfoză, atribuită creatorului în *Poetul ca şi soldatul,* din *Belgradul în cinci prieteni*! Ne aflăm mai curînd în prelungirea acelei „oboseli" de metamorfoză sau a metamorfozei ratate, despre care vorbesc atîtea dintre versurile mai vechi ale lui Nichita Stănescu. Aproape nimic din exuberanţa de altădată nu se mai păstrează însă în noile, poeme. Confruntarea cu „brutala stare de a fi" are drept consecinţă un soi de oboseală, — discursul liric capătă tot mai mult accentele unei
dureroase *confesiuni.* „Stau şi mă urîţesc / trupul meu de odinioară de adolescent / mov ca trestia, acum / gras şi puţind de cuvinte / se distruge devenind hrană" — citim în *Falstaf sau evitarea unui mit,* în timp ce, în *Amintiri de cînd eram piatră* domină acelaşi sentiment al morţii, sub semnul regresiunii în mineral : „Ca un răget luminos, în creierul meu / a explodat o celulă /... / Minţile mi s-au umplut de un miros / de stea moartă"... în multe privinţe, *Epica magna* oferă o directă replică la poemele anterioare. Este evidentă bunăoară transformarea pe care o suferă importante motive lirice, definitorii pentru „regimul diurn al imaginarului", ce caracterizează viziunea stănesciană. N-a rămas astfel

neobservată schimbarea de semn a înseşi mişcării ascesionale *(înălţare, plutire, zbor)* şi a acelui univers aerian, de imponderabile şi transparenţe, atît de specific creaţiei de pînă acum :

Unise, pasărea a murit in zbor, ca o pupilă piezişă laie un nor. Şterge eu aripa flască steaua verde gata să nască. Suna murdar şi greoi prin aripa ei, aerul a noroi . . .

(A murit în zbor)

Contactele dintre eu şi univers nu mai au aproape nimic din comunicarea armonioasă de altădată. Ca să cunoască şi să-.şi „explice" zborul, fiinţa telurică şi greoaie trebuie să coboare la sine, doborînd-o, creatura aeriană, pentru a o transforma într-o emblemă moartă, tristă medalie a unei victorii trist cîştigate :

.V;;, *nu se poate vultur stingher, fără de roate*

230

231

să stea pe cer. lasărea, marea, care e-n zbor ea respirarea am s-o dobor

S-o las să cadă ca un eomet cu toi cn coadă pe al meu piept. Să-mi fie salbă Şi crinolin . . .

(Respuarea aerului de sub aripă)

Şi invers, *Prăbuşirea unui vultur într-un om* e un strigăt al spaimei de sufocare, dar şi un semn al înstrăinării eului de lume :

Atiia doar vă rog : scoateţi-mi vulturul din plămîni Mă sufoc ; *penele lui îmi umplu respirarea. Strein de moartea mea* e *vulturul mort.*

Mai mult decît oricînd, subiectul poetic se trăieşte ca sumă de elemente incompatibile, ce nu alcătuiesc o adevărată unitate. „Ochi de piatră în trup de apă", el e sediul unor conflicte ireconciliabile (realizarea dimensiunii spirituale se clădeşte pe „îngheţul" fiinţei), conflicte ce se transmit şi relaţiei eu-univers : „îmi pun cuvîntul pe gîndire / şi ea se rupe strigînd şi urlînd / ... / Strig, şi păsările cad sub strigăt / Plîng şi scara se cristalizează, / încerc să stau ; secunda se rupe, neagră. / O, de-aş avea o cît de cîtă greutate / aş putea să zbor" *(Fiziologia unui sentiment).*

însuşi cuvîntul, odinioară transfigurator al realului, suferă de aceeaşi deficienţă a nonconcordanţei cu fiinţa rostitorului, devenită opacă şi greoaie :

As vrea să pol să locuiesc
in propriile mele cuvinte,
dar îmi atirnă greoi prin uşile lor
trupul spre regnul animal.

(O confesiune)

în aceste condiţii, revelaţia prin verb a înţelesurilor lumii este o stare de excepţie, o surprinzătoare (şi fortuită) „schimbare la faţă" : e zborul, o clipă reînviat, în acea „înaltă, indistinctă de vorbire / din care absentează tu şi eu, / din care tot ce ştiu că e nu este / şi ce nu ştiu pare a fi" *(Schimbarea)* — cum excepţie este şi reveria unei vîrste de aur recuperate, în care „Nefiinţa suavă ne apărea tuturora concretă" *(Roata cu o singură spiţă).* Cu mult mai puternic se arată acum, dimpotrivă, sentimentul „absenţei murdare" a fiinţei dintr-un timp al revelaţiei („în lipsa ta s-au născut cifrele şi zeii / şi tu nu ştii nimic de aceasta"), conştiinţa rupturii şi a distanţei, pînă la detaşarea stoică de tot şi de toate, într-un „moment în care durerea se schimbă în indiferenţă / şi nenorocul / în obişnuinţă" *(Cina generală),* tristeţea stingerii pînă şi a imaginarului, a celor mai pure proiecţii ale spiritului, ce populau odinioară spaţiul Hiperboreei: „Şi ceea ce nu există poate să moară / la fel cu viaţa unui animal boreal"... *(La nord de nord).* Solitudinea disperată (ca în argheziană *Omorirea calului)* se conjugă cu decepţia şi revolta împotriva nonsensului existenţei, a umilinţei de a fi numai în limitele fenomenalului, trăind doar cu iluzia înălţării:

Ah, m-ai făcut să cred cuvintul, — adică felul de a mă naşte şi de a muri ; *ah, m-ai făcut să cred că sunt el şi că el eşti tu.*

233

Ah, am crezut că exist
pentru cuvîntul care trebuia să-l bei
fără să-ii ie sete! . . .
De ce ai mai făcui piatra stătută,
să fie, -
şi de ce m-ai mai făcut
să zbor cu aripi, deasupra ei,
de ce ?

(De ce ?)

Universul întreg devine acum o hieroglifă ininteligibilă, în faţa căreia spiritul îşi deplînge orbirea şi absoluta singurătate :

Ce singurătate
să nu înţelegi înţelesul
atunci cind există înţeles
Şi ce singurătate
să fii orb pe lumina zilei, —

şi surd, ce singurătate
in toiul cintecului
Dar să nu înţelegi
cînd nv există înţeles
si să fii orb la miezul nopţii
şi să fii surd cînd linişteai desăvirşilă, —
o, singurătate a singurătăţii !
(Hieroglifa)

în asemenea poeme poate fi identificată substanţa nouă, deschiderea inedită a liricii lui Nichita Stănescu din *Epica magna.* Ele dau o altă dimensiune viziunii sale, accentuînd desigur şi asupra unor date preexistente — îndeosebi asupra acelor momente de reflux al mişcării expansive, „anexioniste" a eului. Dar astfel de piese probează nu numai schimbarea sau generalizarea unei anumite tonalităţi (elegiace), ori răsturnarea sensului unor simboluri; e vorba şi de. o anume trans-

231

formare a structurii limbajului, poezia nemaifiind în primul rînd o „ars combinatoria". Ea se propune prea puţin aici ca spectacol al propriei geneze. Mitologia limbajului poetic, despre care am vorbit, trece în plan secund, rămînînd să acţioneze doar ca un reper în funcţie de care se defineşte confesiunea mai personalizată, mai marcată de o *biografie*[1]*,* a noii etape creatoare. Nu putem face abstracţie de ea, dar ar fi eronat să credem că tot ceea ce-i urmează e numai o prelungire de ecouri ale sale, mai slabe, mai puţin revelatoare. Subiectul acestei lirici nu este întîi de toate *poetul* jubilînd entuziasmat de victoriile verbului său ori deplîngîndu-i înfrîngerile, ci *omul* fără etichetă, prizonier al condiţiei sale fizice şi spirituale limitate ; cel care — cum citim în *Creionul plin de sînge* — „Născut pentru jumătatea de viaţă / cea a barbarilor, cei pe jumătate născuţi — / la adăpostul acestui urlet continuu" încearcă să aibă curajul de a se naşte „pentru moarte". Sau care, ca în succintul *Autoportret,* nu e altceva decît „o pată de sînge care vorbeşte". Nu vom mai regăsi aici atît ipostazele acelui *personaj generic* exprimat prin multiplele „jocuri ale sinelui", în încercarea de a construi un fel de model (sau o suită de măşti schimbătoare, cu valoare exemplară) al relaţiilor posibile cu universul, într-un spaţiu infinit disponibil pentru metamorfoze — cît un chip uman mai *istoricizat,* mai *particularizat* ca prezenţă în confruntare cu marile probleme existenţiale. Oricum, cel puţin în poemele ce ni se par a decide profilul specific al acestei cărţi apare o anume „modestie" a vocii, o nesiguranţă traducînd mai mult decît oricînd acel sentiment al fragilităţii fiinţei, care,

[1] „O componentă a acestei poezii devine „biografia" (desigur nu o biografie reală, ci una inventată, dar avînd, literar, aceeaşi funcţie)" — observă şi Constantin Pricop In articolul citat.

235

fără să fie absent din opera anterioară, se agravează acum. Relativa simplificare a discursului liric, renunţarea la multe din rafinamentele manieriste nuanţează altfel lirismul acestei poezii — şi am putea spune că îi conferă o nouă profunzime. Nu „convenţiile stilistice noi", în sensul „violentării bunului simţ comun" (L. Ulici) constituie specificul *Epicei magna* ; ele sînt mai curînd nişte reminiscenţe ale vastului spaţiu ludic din *Necuvintele* sau *în dulcele stil clasic.*

Dealtfel, dacă „jocul" nu e cu totul abandonat, ponderea lui scade simţitor, iar atunci cînd apare, el primeşte nuanţe groteşti şi absurde. Foarte caracteristica „înscenare" intitulată *Doi soldaţi după luptă,* mizînd pe automatismul discursului, îl deviază spre asociaţii parazitare, care capătă semnificaţie — şi una tulburătoare — în momentul cînd „gluma" devine ambiguă, deschizîndu-se spre un orizont tragic. Flecăreala incoerentă a soldaţilor Iovis şi Capitolius, pornind de la un pretext minor (strivirea unui gîndac) şi prolife-rînd mecanic în banalităţi, se încheie cu un „avertisment" grav, ce răstoarnă sensul divagaţiei sau, mai exact, îl face ambiguu :

Puneţi sculul pe tine
că e frig, o să ajungem, Iovi,
să vorbim pină cînd şi despre pisici.
Miine barbarii Impăwiaii
or să ne mînjească mîinile cu sîngcle lor
— Noapte bună, bă.
— Noapte bună, bă.

E o direcţie căreia *Operele imperfecte* îi vor da un nou relief.

Orientarea majoră a liricii din *Epica magna,* trasată programatic în *Descrierea lui A* — „îl opun pe A lui 1"

236

(aşa cum, în *Upanişade, atman,* Şinele[1], se opunea realităţii fenomenale în metamorfoză) — se concretizează de fapt în tensiunea continuă dintre subiectul uman şi tocmai acest univers al trecerii şi

al căderii. în ultimă instanţă. în lupta „epică" pentru supravieţuirea într-o geometrie mai pură a fiinţei, „personajul" lui Nichita Stănescu e mai vulnerabil ca niciodată. „Gîndire(a) devenită strigăt" şi menită să „înzdrăvenească" un „mormînt" rămîne de fapt, de cele mai multe ori, un strigăt de deznădejde al fiinţei ameninţate, nesigură de eternizarea ei în cuvînt, în acea „nedreptate de a fi nemaifiind". Căci cel care domină acum scena viziunii nu e victoriosul A, — „trup al gîndirii" nepieritoare chiar după stingerea făpturii de carne, — ci acel 1, început al seriei de numere marcînd metamorfoza fenomenală, succesiunea infinită a formelor în schimbare, supuse morţii.

„Desigur, am să mor pe drum, / îmbolnăvit de stele ca de bube, / se va lua ca rîia lumina de pe mine, / în genere, oamenii vor fi orbi" — se declară în *Cîntec de leagăn pentru arca lui Noe* — iar conştiinţa acestui destin ineluctabil învăţînd „ştiinţa dreaptă a durerii" (v. *Strigăt de ferire)* întoarce făptura ajunsă la limita suferinţei, către — cum ar fi spus Blaga — „ciclul elementelor", regenerator. E o întoarcere-refugiu, pe care poetul o cheamă cu o voce marcată de o imensă oboseală, precum în poemul *Luare,* în care s-a văzut un *„Mai am un singur dor* al lui Nichita Stănescu" (N. Manolescu) : „Tu n-ai să mă laşi, nu, / nu, nu mă lăsa / frate plopule, frate !/.../ Mi-e somn, frate, / înră-dăcinează-mă tu, / înrădăcinează-mă".

[1] „Absolutul subiectiv • . . definit ca lipsa oricărei contingenţe, conştiinţa pură ce transcenue orice relaţii sau **similitudine** cu **lumea** empirică, si implicit orice **suferinţă"** —**v.** Sergiu Al. George, *Filosofia indiană în texte,* Ed. Ştiinţifică, Buc, 1971, p. 16.

£37

Nu alt înţeles are nostalgia frecvent mărturisită a regresiunii în sînul matern (v. *Creionul plin de sînge* etc.) în tonalităţi amintind sonurile elegiace ale unui Blaga, — pentru ca în cîteva frumoase (dar inegale) poeme de factură gnomică (precum *învăţăturile cuiva către fiul său)* să se ajungă la un fel de melancolică detaşare stoică :

Nu te grăbi să alergi.
Stai locului!
Chiar şi miezul fierului
curge leneş prin lăuntrul fierului.
Uită-te la fier şi aseamănă-te lui.

O tandră înţelegere faţă de creatura precară dă nota lirismului specific acestor dureros-senine „învăţături",

— surprinzător testament, ce nu mai are nimic din glacialitatea poemelor „conceptuale" (a se vedea, în acelaşi sens, şi o piesă foarte caracteristică, precum *Oedip soldat).*

Nu se poate trece, în fine, cu vederea promisiunea de înnoire a viziunii, reprezentată de cîteva poeme *(Din-tr-o seară, Tablou cu orbi, Fulgerul şi frigul),* în care o nelinişte metafizică se naşte în peisajul cel mai cotidian — creionat într-o tehnică a notaţiei neobişnuită la poetul nostru — devenit brusc halucinant, străbătut ca de un duh misterios.

Considerat în ansamblu, *Epica magna* se situează

— vom spune încă o dată — la o nouă răscruce a liricii lui Nichita Stănescu. Nu mai inegal decît alte volume ale poetului, el a putut îndreptăţi unele dubii de ordin valoric, în măsura în care, într-adevăr, multe din poemele manierei caracteristic-stănesciene suferă o anume diluare. Dar acesta este şi semnul că un atare limbaj devine în mare măsură o reminiscenţă a trecutului,

servind, cum am spus, mai mult ca un termen de comparaţie, ca un reper pentru noi iniţiative. Un discurs liric mai simplu, mai direct-confesiv, mai îndatorat unei biografii „individuale" şi mai puţin tentat de universul conceptual-noţional, ca şi accentuarea tonalităţilor elegiace, ce nu mai pot fi puse în relaţie decît în mod excepţional cu figura exponenţială a ştiutului *poeta faber* şi a poeziei sale ca *ars combinatoria,* constituie, în realitate, surpriza acestui volum.

între *Epica magna* şi *Operele imperfecte* continuitatea a asigurată, cum s-a remarcat deja, de sentimentul dominant al morţii, — însă acea lume a obiectelor regăsite (chiar dacă în ruină şi dezagregare), materialitatea fie imundă, fie cald-învăluitoare, ca un ultim refugiu al făpturii obosite de confruntarea cu „brutala stare de a fi", cedează iarăşi locul invaziei *semnelor,* mişcării aleatorii a imaginarului, unui anume joc al limbajului. Reînvie aici un lirism parabolic şi gnomic, în care temporara „opţiune la real" din cartea imediat precedentă, circumscriind o „biografie" mai terestră, mai implicată în contingent, este ca şi abandonată. Cel ce vorbeşte aici nu mai este „o pată de sînge", ci o *conştiinţă* dramatic-interogativă, o imaginaţie bîntuită de fantasme angoasante. „Eu construiesc misterul / nu îl admir" — propoziţie cu valoare de profesiune de credinţă antiromantică, rătăcită într-un poem din *Epica magna,* se potriveşte în mult mai mare măsură noului moment creator. Căci spaţiul

Operelor imperfecte apare ca un vast şantier al imaginarului, cu proiecte încurajate sau descurajate de impulsurile şi „iniţiativele" cedate adesea cuvintelor, complexului mecanism al discursului. Un spaţiu în care se înscrie, cu noi di-

mensiuni, însuşi procesul genetic, spectacolul naşterii poeziei.
Cele două poeme care deschid şi închid volumul — *Lecţia despre cub* şi, respectiv, *Lecţia despre cerc* — mici compoziţii „demonstrative", sugerează readucerea în prim plan a problematicii creaţiei. Cel care „instruieşte" este din nou un *poeta artifex* conştient de mijloacele sale şi calculîndu-şi pînă şi neîmplinirile. Oricine poate vedea în prima „lecţie" o glosă simbolică pe tema „esteticii imperfecţiunii", atît de caracteristică poeziei şi artei moderne : voit „imperfectă", opera trebuie să rămînă deschisă, asigurîndu-şi astfel o nouă viaţă în imaginaţia contemplatorului:
Se *ia o bucată de piatră,*
se ciopleşte cu o daltă de sînge,
st lustruieşte cu ochiul lui Nomer.
se răzuieşle cu raze,
plnă cînd cubul iese perfect.
După aceea se sărută de nenumărate ori cubul
cu gura ta, cu gura altora
şi mai ales cu gura infantei.
După aceea se ia un ciocan
şi brusc se fărimă un colţ al cubului.
Toţi, dar absolut toii zice-vor:
— Ce cub perfect ar fi fost acesta
de n-ar fi avut un colţ sfărtmal!
Simetric, *Lecţia despre cerc,* finală, vizează aceeaşi nostalgie a perfecţiunii, însă din punctul de vedere al creatorului, care deplînge propriul gest profanator faţă de desăvîrşirea operei :
Se *desenează pe nisip un cerc după care se taie în două, cu acelaşi băţ de alun se taie în două. După aceea se cade In genunchi, după aceea se cade în brînci.*

După aceea se izbeşte cu fruntea nisipul şi i se cere iertare cercului Alll. "
Ne întoarcem parcă la ambiguul final al *Certării lui Euclid,* în care negarea sfericităţii lumii se conjuga cu năzuinţa irepresibilă spre geometria aceleiaşi figuri ideale : „Desigur, sfera nu-i frumoasă, / Dar să existe sfere, oare ?"
între aceste repere programatice, spaţiul cărţii se înfăţişează, cum spuneam, ca un întins şantier, un atelier în care se schiţează şi se reiau mereu proiectele Operei. Poetul apare *la lucru,* confruntat cu realitatea-irealitatea cuvîntului, cu un univers căruia îi caută semnele sau îi deplînge absenţa ecoului, încereînd să-şi descifreze propriile înţelesuri, să-şi închege o ordine interioară. Mai mult ca oricînd, poetul se află implicat în discursul său, el nu numai că îl rosteşte, ci — ca să spunem aşa — se lasă rostit, modelat şi remodelat de el. Cuvîntul tinde să apară în acelaşi timp ca manipulat de subiectul — „operator al limbajului", într-o serie infinită de combinări posibile, şi manipulîndu-l, la rîn-dul său, obligîndu-l să se supună mecanismelor discursive. Mai corect ar fi poate să vorbim de un fel de *complicitate* a poetului cu propriile cuvinte, de o *condiţionare reciprocă.* Rezultă de aici, şi mai marcată decît în cărţile anterioare, un soi de diagramă a procesului genetic al poeziei ca *realitate textuală,* o deplasare de accent dinspre *semnificat* spre *semnificant,* pe care am mai avut ocazia s-o constatăm pe parcursul operei, dar niciodată în această înfăţişare radicală. „Sensul celor mai *noi* poeme nu va fi dat în primul rînd de „conţinutul" conceptual transpus simbolic, cît de o *sintaxă,* mai rigidă sau mai liberă, structurînd întregul în funcţie de (sau şi în funcţie de) propriile exigenţe. Dar,

afirmînd că poemul manifestă tot mai mult tendinţa de *autosemnificare,* că îşi atenuează sau pierde nivelul referenţial, nu vom face eroarea de a susţine absoluta lui „gratuitate". Căci jocul limbajului, acum ca şi mai demult, continuă să rămînă *orientat,* înscriindu-se deplin în ansamblul viziunii poetice, a cărei culoare e dată, în textele cele mai recente ale lui Nichita Stănescu, de sentimentul în esenţă elegiac al *pierderii* universului şi a propriei geometrii spirituale. Nouă variantă a solitudinii poetului în faţa limbajului !
Dacă e să căutăm un poem exemplar, pentru o atare specifică situare a subiectului creator, şi care reprezintă totodată un fel de punte între *Operele imperfecte* şi celelalte cărţi, acesta este fără îndoială *Cele patru coerenţe fundamentale.* „Secretarul" de altădată al marelui Ptolemeu apare aici în postura de ucenic al lui Sisif, cel care, „căzut de oboseală între oglinzi" şi „micşorîn-du-se în nenumărare", oferă o lecţie, nu lipsită de o solemnă melancolie, cu privire la raporturile dramatic-tensionate dintre eu şi lume, dintre aceasta şi cuvîntul menit s-o exprime. Eroul mitic, *alter ego* al poetului, glosează —

în stilul paradoxal, tipic stănescian, (în care se contopesc, într-o foarte modernă ambiguitate, atitudinea ludică şi o gravitate abia mascată) — pe tema „brutalei stări de a fi" („A nu fi este condamnat prin a fi la a nu fi"), dar mai ales pe tema „relei alcătuiri" a fiinţei umane : „Locul gurii e geamăn cu / locul de jos al lepădării / de murdărie ..." Imperfecţiunea făpturii prinse în mecanismul metamorfozei („o coerenţă . . . balansîndă între nimic şi nimic") îngăduie totuşi rostirea *cuvintelor* care, deşi nu se mai identifică Logosului divin, lasă deschisă — „fireşti şi simple" fiind — posibilitatea naşterii în alte „coerenţe", a unor „mai bune trupuri vorbitoare". Se retrasează astfel itinerarul tensional al căutării prin verb a înţelesurilor lumii,
242
într-o viziune din nou serială, ce rezumă oarecum acel model al mişcării în trepte, atît de caracteristic perspectivei lirice a lui Nichita Stănescu : „Da, mi-a zis, / e poate de aceea / întîrzierea şi îndepărtarea lui a Cu-vîntului-Dumnezeu / de negîndit de departe, / legînd de cuvîntul nostru / a doua coerenţă / şi de cuvîntul ei pe a treia / şi de cuvîntul ei / pe a patra şi..." încă o dată demersul poetic e definit ca permanentă înaintare a discursului în spaţiul infinit al Sensului, în căutarea dramatică a limitelor rostirii, pînă la pragul indicibilului, într-o utopică năzuinţă de epuizare. Chemat, la rîndul său, să intre între oglinzi, poetul îşi asumă condiţia sisifică, deja instruit asupra destinului care-l aşteaptă : lupta cu reaua alcătuire a omului şi lumii, înfrîngerile succesive şi absurda speranţă într-o victorie mereu aminată.
într-adevăr, universul *Operelor imperfecte* apare, pe urmele *Epicei magna* dar cu un grad de concreteţe mai redus, ca un spaţiu ce şi-a pierdut geometria iniţială, ca o lume de „amurg al zeilor", în care orice revelaţie mai înaltă a Sensului este imposibilă. Fiinţa umană este prizoniera unei jalnice „stări medii", martoră a degradării sacrului, apropiată de „tristeţea metafizică" a lui Lucian Blaga. Printre „temple adolescente în ruină / din care zeul s-a smuls pe sine", în geografia devastată unde „nimic din ce este mare / nu mai are măreţie", ea trăieşte sentimentul golului şi prăbuşirii tiparelor existenţiale. Se produce aici şi o răsturnare a motivului mitic al lui Amfion constructorul: actul constructiv se realizează ca într-o absenţă, în momente de „aţipire" a conştiinţei, de provizorie uitare a absurdului vieţii; construcţie disperată, fără finalitate, sub un cer fals-inaugural, pe care semnele naşterii unei alte lumi le înscrie cometa apocaliptică : „iar noi, din ce în ce mai inutili şi mai părăsiţi / vom construi cu
243
disperare temple" *(Meteoritul lent).* Un ochi înspăimîntat se deschide spre viziuni groteşti, de coşmar, transfor-mînd motive preexistente în opera poetului şi dîndu-le o culoare mai sumbră — cum se întîmplă bunăoară cu motivul liric al *foamei* : „toţi ne mîncam pe toţi / rînjind cu coarne şi cu colţi". Munţii „şchioapătă", se aude pe ceruri „scrîşnet şi rupere de oase" şi, ca în *Epica magna, zborul* redevine cădere în tenebre, iar imponderabilul şi transparenţa fiinţei sînt înlocuite cu opacitatea materiei greoaie :

Ce zangăt, ce zumzet, ce zdrong şi ce tdrang Pe umărul meu cu petale o umbră mi-a lăsat zburînd una din păsările infernale. Mă adumbrisem, mă înnegrisem, devenisem greoi . . .
(Chemare)

Expulzat în lumea străină şi fără semne inteligibile, subiectul uman oscilează dramatic între căutarea „legii" care să-i refacă unitatea originară, salvîndu-l din „durerea de-a fi întîmplător" (Cu *ochii roşii căutind o lege)* şi cealaltă extremă, a anulării metamorfozelor vitale într-o stare de fals echilibru, echivalentă cu însuşi neantul. „Fără de metamorfoză", subiectul trăieşte sentimentul universalei absenţe, al stingerii timpului, („Nu mai avem cu ce să mai avem timp"), iar discursul său se rosteşte tînguitor într-un spaţiu invadat de noaptea generală : „Ca vederea genunchiului e tenebra, / ce lucru, ce muncă, ce izbăvire / e ţărănia morţii. /. . . Strigă răstit Nimenea la Nimeni / iar restul e tăcere" *(Fără de metamorfoză).* Cele mai multe dintre piesele acestui volum atestă o astfel de deformare a viziunii, o dislocare a structurilor altădată armonioase. Absurdul
şi nonsensul, proiecţiile coşmareşti ale lumii într-o conştiinţă profund tulburată schimbă mult substanţa lirismului stănescian, care — fără să renunţe la temele sale specifice — le reconsideră sub unghiuri inedite ori accentuează doar tendinţe schiţate mai demult însă deţinînd atunci o pondere diferită, într-un ansamblu altfel orientat. Poetul solar de odinioară ajunge acum să exclame că „lumina nu este o bucurie", iar înstrăinarea faţă de „natură" — prilej, îndeobşte, al afirmării ipostazei demiurgice a eului construindu-şi un univers pe propria măsură, în concurenţă cu realitatea dată — sfîrşeşte într-o atitudine distantă, dureros-contempla-tivă : „Nici să mîngîi nu mai sunt în stare — / Natura a devenit atît de străină şi de ghimpoasă / că numai gura mi-a rămas / pentru surîs" *(Imediat).* Cîte o imagine emblematică (precum în *Deşert)* transcrie o similară stare a fiinţei, stare de oboseală şi de melancolic

abandon în voia „brutalei stări de a fi" :

Stăteam cu laba obosită pe rana unui iepure, îmi mirosea a înserare a vieţii Ca intr-o oglindă în soare mă uitam şi coama lungă mă şedea peste nisipuri. De foame alergarea mea îmi este, acuma doar a singe-mi flutură pe steaguri. Ţin laba mea de leu pe-an iepure rănit-
De tine ea mă rog
ca să visezi şi pentru mine.

O *Spunere* la care ne-am mai referit în alt capitol („Ce bunăvoinţă e a gîndi / cum fluturele în zigzag fluturînd" . . .) insinuează neutralitatea subiectului faţă de o lume în care contrariile cunosc aceeaşi obosită

împăcare, sub privirea conştientă de jocul fragil al aparenţelor supuse uitării.

Dar toate aceste atitudini îşi găsesc poate expresia sintetică în motivul liric al „regelui care moare". El concentrează şi una dintre obsesiile majore ale cărţii, aceea *amor(ii semnelor,* a pierderii dominaţiei asupra universului prin cuvînt. *Operele imperfecte* repun astfel în circulaţie o temă frecventă încă în *Măreţia frigului,* în acele dialoguri-parabole cu îngerul, „demascînd" precaritatea imaginaţiei creatoare. Nota ludică este eliminată aici sau conjugată ambiguu cu sentimentul unei acute crize existenţiale. Provocată de prezenţa, acum brutală şi necruţătoare, a Îngerului, eul trăieşte o revelaţie negativă, o transfigurare ce nu mai este

— cum se mai dovedise în *Epica magna* — excepţia fericită a regăsirii acelei vorbiri totalizante, „din care absentează tu şi eu", ci o *ies,-figurare.* „M-a izbit cu aripa un înger — citim în *Schimbarea la falâ* — şi am devenit rege / pe un tron în prăbuşire". (în alt poem, *Iacob şi îngerul,* făptura înaripată se dezlănţuie împotriva fiinţei umane pedepsind-o pentru reaua-i alcătuire : „A venit îngerul obosit şi supărat / M-a pălmuit cu aripile pe faţă / Peana lui era sprinceana mea de-mpărat / Bătîndu-mă de viaţă mă dezvaţă / Om rău ce sînt şi plin de sînge / Stăteam izbit de aripi mari" . . .). Ipostaza regală a subiectului („demiurgul" de ieri) e acum doar masca superficială a unei puteri stinse, dominaţie asupra unei lumi a absenţei:

Mina împăratului nu mai porunceşte obiecte pentru că obiecte nu mai sunt . . . —

— sau imaginea grotescă, de marionetă gesticulînd mecanic şi fără sens *(Şobolanul regelui).* Tot aşa, „vînă-toarea regală" e definită ca „vînătoarea unui leu în cuşcă".

Într-un asemenea context se schimbă (în acord cu *Epica magna)* şi raporturile eului poetic cu *limbajul.* Decisiv este şi aici sentimentul pierderii puterii asupra semnelor, al incapacităţii de a reface în cuvinte ordinea degradată a cosmosului. „Astăzi vocala mea este murdară / căzută-mi este în noroi" — citim într-un *Cinlec* iar în *Amurgul credinţei* „timpanele . . . născute pentru o altă vorbire" flutură „ca două steaguri interioare / pe cîmpul gol al existenţei mele". Noncoinci-denţa dintre *cuvînt* şi *obiect,* dintre *discursul poetic* şi *real* dă o altă nuanţă a sentimentului înstrăinării. Participarea la ceremonialul cîntecului devine atunci pur exterioară :

Ne mai vopsim incii feţele in TOU
de drag de ***Pe.an***
dar *limba greacă noi am uitat-o de mult . . .*

Iar dacă întoarcerea la lucruri poate oferi o adevărată regăsire de sine a fiinţei („Orice lucru o Ithacă/ ar părea că e, grecească"), întîlnirea cu ele nu se realizează totuşi decît printr-o Idee văzută acum ca spaţiu al absenţei — „deplinul gol din care / secunda mea şi-a scos / fiinţa ei" *(Baladă).*

Există însă în *Operele imperfecte* un număr de texte în care nivelului „vizionar" al poeziei i se integrează, cu rezultate excepţionale, şi în multe privinţe noi, purul joc al limbajului. Un joc care, aşa cum am mai avut ocazia să observăm, nu se mai manifestă atît sub forma cumulului imagistic mai mult sau mai puţin automat (în sensul tehnicii suprarealiste) şi nici neapărat prin contaminări de ordin fonetic ale cuvintelor, ci prin punerea în funcţiune şi exploatarea îndeosebi a unor structuri sintactice, de natură a ordona discursul liric în forme de o anumită stabilitate, relativ independente

de „conţinut". Acele false silogisme manieriste din *Laus Ptolemaei,* ca şi unele poeme din *Belgradul in cinci prieteni* sau *Măreţia frigului* avertizau deja asupra acestei direcţii a liricii lui Nichita Stănescu, ilustrată exemplar în noua carte de compoziţii ca *Papirus cu lacune, Noapte bună, Clepsidra, Menuet, Puşca* sau *Tocirea.* Sînt piese reprezentînd adevărate sinteze ale artei poetului, în care se întîlnesc insolitele deschideri vizionare, degajarea şi inventivitatea ludică, elementele livreşti montate în contexte surprinzătoare, austeritatea solemnă a lirismului de factură gnomică. Structura dialogală a unora dintre aceste poeme asigură o mare libertate a „replicilor", generatoare de întîlniri şocante şi de

revelatoare rupturi, exploatînd totodată efectele pe care le produce derularea mecanică a rostirii (la care obligă o sintaxă bine strunită), în sensul realizării unei detaşări ironice, menită să relativizeze participarea afectivă a subiectului la „evenimente". Succesiunea de propuneri absurde pe care „viermii din maţul pămîntu-lui" le fac vulturului muribund (în *Clepsidra),* subtila evoluţie a dialogului ludic cu îngerul, din *Papirus cu lacune,* către o preistorie a fiinţei echivalentă cu moartea, motivaţiile fortuite ale deposedării făpturilor de organele şi funcţiile vitale, pînă la neantizare (în *Noapte bună),* mişcarea de o tulburătoare concreteţe a „tocirii" soldatului în marşul său autoanihilant (în *Tocirea)* creează, toate, acel foarte modern echivoc al atitudinii lirice, pe care poetul îl sugerase încă mai demult în sintagma, fără consecinţe majore atunci, — „rîsu plînsu ". Situaţii de o gravitate tragică sînt tratate în registru comic, dar rezultatul e departe de a fi o minimalizare : asemenea poeme adîncesc, dimpotrivă, sentimentul precarităţii şi efemerităţii fiinţei şi discursului său, subiacent unei mari părţi a operei lui Nichita Stănescu. Dacă subliniem încă o dată uşurinţa cu care
poetul „cedează iniţiativa cuvintelor", în aspiraţia de a asigura poeziei o nouă concreteţe, — aceea a *literalităţii* rostirii care creşte şi se dezvoltă ca în virtutea unei proprii energii — vom avea imaginea relativ închegată a acestei etape a evoluţiei sale. O etapă în care, dincolo de neîmplinirile semnalate, tocmai deschiderea către o *poezie în act* justifică — şi nu în ultimul rînd — „im-perfe ţiunea" fertilă a „operelor", vitalitatea lor.

PARTEA DE RECITIRE

URMĂRIND SĂ DESCIFRĂM modul cum se constituie în poezia lui Nichita Stănescu un spaţiu specific şi un subiect liric care se defineşte între coordonatele sale, am putut constata extrema lor mobilitate, caracterul lor plurivoc : un univers în necontenită transformare, deschis mutaţiilor celor mai surprinzătoare, un eu nu mai puţin disponibil şi deschis metamorfozării. între-prinzînd acest studiu, am pornit de la sentimentul că dinamica solidară a celor două deschideri este reglată conform unui model interior, de o anumită stabilitate. De la o carte la alta, de la un orizont problematic la altul, poetul probează multitudinea posibilităţilor sale şi ale poeziei, de a construi sensuri, de a configura universuri. „Măştile" sale sînt tot atîtea ipoteze lirice cu privire la capacitatea de încarnare a spiritului creator, între *unitate* şi *alteritate,* între *contemplaţie* şi proteismul *metamorfozelor,* poetul — ca instanţă producătoare — experimentează (ca să nu spunem *trăieşte)* succesiv o gîndire şi o imaginaţie a căror disponibilitate absolută tinde să se consume pînă la ultimele limite. Dar această

dinamică aleatorie a imaginarului este alimentată — cum sperăm că am dovedit în paginile precedente — de un fond unitar de sensibilitate, de o gîndire poetică ce rămîne consecventă cu sine, din „punctul de plecare" plnă la ultimele realizări.

Iar dacă acest punct iniţial este marcat de o ,.clipă privilegiată" în care subiectul are întîia majoră revelaţie a propriei sensibilităţi, a modului său particular de raportare la univers, atunci am putut afirma că poetul nostru dovedeşte a şi-l fi descoperit încă de la primele poeme, din *Sensul iubirii.* De aceea, ne-au interesat în această carte de început (ce rămîne evident datoare şi momentului literar în care a apărut, constrîn-gerilor şi exigenţelor lui artificiale) îndeosebi elementele capabile să schiţeze *nucleul* unei viziuni care, dacă va cîştiga în complexitate pe parcursul operei, se va putea regăsi, în datele sale fundamentale, în diverse momente ale ei.

Or, considerînd opera la nivelul realităţii sale intrinseci, ni s-a părut limpede că volumul de debut configurează deja un asemenea autentic punct de plecare, între „viziunea sentimentelor" şi „viziunea cuvintelor" de mai tîrziu, le"gătura e organică: eul creator nu-şi Pigrdgnicjpriîit.ă poziţia centrală, *ăsuFsa3e eh"erqie afectivă* (în prima fază) ori de *instanţă discursiuaŢSiS* energie verbală (în ultimele). *Sentiment* sau *cuvînt,* ea se "afirma mereu că agent Transformator al unei lumi iniţial obiectuale, apoi mai abstracte, definibilă, cum am încercat s-o caracterizăm, ca *spaţiu al potenţialităţii sensului,* în care „biografia" poetului îşi estompează trăsăturile mai mult sau mai puţin particulare, pentru a deveni o prezenţă generică, exponenţială. E itinerarul străbătut, în plan formal, de la poemul de factură „fantezistă" la o *ars combinatoria* ce aduce în prim plan dinamica textului, jocul cuvintelor. „Mitologia limba-

jului poetic", despre care am vorbit, vădeşte o evoluţie de acelaşi sens : de la o interpretare „substanţialistă" a verbului ca materie / energie în permanentă transformare, modelîndu-se în structuri

echivalente realităţii *date,* — la un cuvînt ce tinde către autosemnificare, dobîndind o altă concreteţe, ce nu mai are nevoie de raportarea strictă la repere exterioare sieşi. Este un drum străbătut de o mare parte a liricii moderne, dinspre simbolismul de factură romantică, spre substanţialitatea nouă a *textului.* Am putut observa, dealtfel, că — încă de la început — poetul nu se raportează la universul exterior ca la o realitate statică, definitiv constituită, care ar cere un act de identificare şi de subordonare a eului la un presupus „mister" al ei, ci dimpotrivă, lumea aceasta, încă „a obiectelor", contează mai mult în măsura în care probează (sau nu) capacitatea transformatoare/ producătoare a subiectului. Chiar în întîiele poeme, ceea ce se impune este momentul, *clipa* generatoare de mutaţii bruşte, de radicale schimbări în structura celor două elemente în coliziune, încît am putut vorbi — sub unghiul temporalităţii — de o *poetică a instantaneului.* Mai însemnat decît spectacolul universului exterior este celălalt, al implicării eului, al afirmării sale ca agent perturbator pentru ordinea realului şi constructor al uneia noi, în **strînsă** dependenţă de impulsurile lăuntrice. Nici unul dintre poeţii români nu şi-a organizat într-un grad atît de înalt, aproape exclusiv, viziunea în funcţie de o asemenea perspectivă. în ultimă instanţă, pentru autorul *Elegiilor* poezia este însăşi înscenarea ***poiesisului.***
De la ipostaza îndrăgostitului din spaţiul „viziunii s ntimentelor", pînă la aceea a subiectului-instanţă discursivă, înfometat sau îngreţoşat de cuvinte, căutînd
„un cuvînt ce nu există" ori mărturisindu-şi, în ultimele cărţi, înfrîngerea în aventura semnificării, esenţială este la Nichita Stănescu tocmai această înscenare a relaţiilor cu lumea (exterioară sau interioară) în vederea ŢvţgŢ-iijT-" " J[im]hfija cît mai mult *sens.* E un spectacol, cum am văzut, ai cărui protagonişti sînt proiecţiile simbolice ale eului. reprezentat metonimic prin elemente definitorii *(jnima. ochiul, cuvîntul* **etc.)** sau ca entitate vag determinată, sediu 3e fnTînite disponibilităţi şi latenţe, echivalente Logosului primordial, apt pentru orice întrupare. Un eu „plasmatic", nucleu gata să germineze la cel dintîi impuls lăuntric sau din afară — într-o mişcare alternativă de expansiune şi retragere. „Sistematizată" în *Elegii* şi amplificată în cărţile următoare, din ce în ce mai deschise liberului joc al limbajului, viziunea poetului îşi păstrează unitatea de adîncime, adăugind cu fiecare nouă manifestare alte nuanţe aceluiaşi demers. încît ansamblul operei poate fi aşezat fără nici un dubiu sub semnul unei puternice, adesea dramatice tensiuni spre captarea în cuvinte a cît mai multe din înţelesurile bănuite ale lumii, tensiune încurajată şi descurajată pe rînd de conştiinţa inepuizabilului. în ultimă analiză, toată poezia lui Nichita Stănescu — fie că profită de experien-ţejg imagismului sujjrarealist, Fie" că îşi impune ri-goarea glacială a expresiei gnomice, ori că se lasă sedusă de experienţele ludice, rămîne fundamental obsedată de această năzuinţă(jle a *numCi* ea construieşte spectacolul *poeziei în acţiune,* multiplele ipostaze a ceea ce poetul însuşi defineşte ca „stare (a) poeziei".
Că această suită de „înscenări", care pune în directă şi cvasiexclusivă relaţie poetul şi poezia s-ar situa în afara şi „în absenţa izvoarelor lirismului" (E. Negriei) e, oricum, o afirmaţie discutabilă. Este vorba mai degrabă aici de o schimbare a „obiectului" care solicită
252
21)3
reacţiile eului : acesta nu e, într-adevăr, la autorul nostru, un element al „realităţii imediate", declanşînd o anumită încărcătură afectivă, ci — de cele mai multe, ori — însăşi *imaginea* construită. Mai exact, e o emoţie derivată, traducînd entuziasmul, fervoarea construcţiei, ori decepţia şi eşecul actului de imaginaţie ; e bucuria invenţiei eliberatoare de constrîngerile convenţiilor moştenite, plăcerea de a restructura elementele universului şi de a propune noi geometrii posibile — cu ingenuitatea şi uimirea „infantilă" ori melancolia „înţeleptului" ce-şi găseşte expresia adecvată în „versetele" şi „sentenţele" atîtor poeme (limbaj primind şi el, foarte adesea, accente ludice). Vom fi, de aceea, în deplin acord cu N. Manolescu, atunci cînd afirmă că „la Nichi-ta Stănescu «postura» e principalul izvor de lirism" şi că demersul său specific ascunde „altceva decît o imaginaţie a lumii, şi anume o imaginaţie de gradul al doilea, a poeziei, în care obiectul nu JLşimbolul unui sentiment, al uneistări de spirit, ci metamorfoza lor, la fel de reală"[1]. ""
Spaţiul poetic al lui Nichita Stănescu apare, privit de sus, ca un imens şantier în care se proiectează, se edifică şi se dezagregă ipostazele poetului şi ale poeziei, într-o ameţitoare succesiune de iniţiative. Cum foarte exact s-a remarcat, poetul nu se sfieşte (ci îşi face — am sublinia noi — chiar un obiectiv din aceasta) să-şi dezvăluie singur procedeele, oferind vederii „însăşi funcţionarea gîndirii producătoare" (E. Negriei). Multitudinea şi varietatea impulsurilor productive, rapida schimbare a măştilor, angajarea unei mari bogăţii de materie verbală în care noţiunile cele mai abstracte stau

alături, egal îndreptăţite, de imaginile cele mai concrete, nu
[1] N. Manolescu, *Fenomenologia lecturii.* In *România literarei,* 1979, nr. 9.

orientează însă discursul liric spre purul arbitrar, cum s-ar putea crede. în haosul şi în hazardul aparent al rostirii acţionează nişte linii de forţă ordonatoare, ce conferă o anume geometrie dinamicii viziunii, funcţionează, — în chip de centri coagulanţi — un număr de „motive predilecte", pe care numai o lectură grăbită le poate trece cu vederea. Acestea conferă o structură — nu tocmai evidentă, dar posibil de descoperit — *universului imaginar* al poetului, un univers eminamente „diurn", „ascensional" (G. Durând), valorizînd de cele mai multe ori negativ tot ceea ce aparţine „nocturnului". Pe de altă parte, ar fi o eroare să vorbim, unilateral, despre arbitrarietatea discursului liric, năseîn-du-se oricum şi pornind de la orice pretext, fără să ţinem seama de modelul discursiv, fie el şi mimat, la care se raportează, şi de semnificaţia pe care o poate avea în contextul întregii opere. Altfel, un capitol esenţial al creaţiei stănesciene, cum e acela al poeziei cu caracter ludic, ar scăpa înţelegerii şi mai ales ar apărea ca lipsite de sens poemele cele mai recente, în care rolul mecanismelor formale ale limbajului este decisiv în configurarea „sensului". Şi nu în ultimul rînd se cuvine reamintită orientarea mitică a viziunii, atît prin preluarea unor motive tradiţionale, cît şi — mai ales — în acela al „gîndirii mitice", definit de un Lucian Blaga. Sînt tot atîtea constante ale acestei creaţii poetice, de natură a-i asigura unitatea de profunzime, dincolo de tendinţele entropice.
în peisajul liric al deceniului şapte, ceea ce a frapat la lectura operei lui Nichita Stănescu, stîrnind entuziasm, nedumerire sau atitudini contestatare, au fost însă îndeosebi marile libertăţi pe care şi le ia poetul faţă de limbaj, contrazicînd relaţiile admise între cuvinte, tulburînd logica discursului tradiţional şi utilizînd tiparele cele mai stabile ca pe nişte măşti şi roluri repede
schimbate. Dar tocmai această migraţie printre măşti, ca şi deplina egalitate realizată între limbajul de tip noţional-abstract şi cel metaforic era indiciul că ne găsim în faţa unui poet „operator al limbajului", care — dacă nu se desparte în toate privinţele de perspectiva romantică asupra lumii, menţinînd un număr de teme şi atitudini caracteristice, mitic orientate (spaţiul şi timpul „paradisiace", sub semnul „vîrstei de aur a dragostei", lumea privită ca Tot cosmic faţă de care eul poetic se află în corespondenţă analogică, primatul subiectivităţii creatoare ce se răsfrînge asupra universului ambiant, ptnă la o ipostaziere a ei „demiurgică", interesul pentru cosmogonii, nostalgia indicibilului şi reveria unui limbaj primordial, „edenic", în care cu-vîntul şi obiectul numit coincid, dialectica unităţii şi a multiplului, a contemplaţiei şi metamorfozei — corespunzătoare romanticului sentiment al Totului cosmic în raport cu conştiinţa alienantă a individuaţiei etc), face ca toate aceste date de sorginte romantică ale operei să sufere însă, cum s-a putut vedea, o transformare în sensul celei mai acute modernităţi. Construind o mitologie romantică în esenţă, poetul o aplică universului verbal, cu o detaşare intelectuală care e prin excelenţă a creatorului de azi; tiparele mitice constituie pentru el doar nişte cadre, ca să spunem aşa, orientative, — căci în interiorul lor discursul liric nu mizează atît pe funcţia de *simbolizare* a cuvintelor tinzînd să cuprindă o realitate de *dincolo* de ele, cît pe îns.ăşi concreteţea obiectuală a limbajului, încît poetul e îndreptăţit să scrie, cum o face în *Epica magna :* „Eu-X£LUştruies£ jnisterul. nuîladmir". Adevăratul sens al demersului poetic îl da de fapt *dinamica discursivă,* spectacolul construcţiei, care — fără să se desprindă cu totul de acel „cadru mitic" — atrage atenţia în primul rînd asupra propriilor tensiuni. Act de „simbolizare gratuită",

cum foarte sugestiv l-a caracterizat un comentator : „imaginea poetică ia caracter simbolic, dar, în această relativizare deplină a totului, simbolul se reprezintă doar pe sine"[1]. Definiţia călinesciană a poeziei ca „mod ceremonial ineficient de a comunica iraţionalul", aplicabilă, din punctul de vedere al autorului *Principiilor de estetică,* oricărei poezii, întrucît aceasta nu se confundă cu comunicarea de tip conceptual, fiind „forma goală a activităţii intelectuale", poate fi preluată (cum a făcut-o, de exemplu, E. Negriei) şi pentru caracterizarea, în linii mari, a poetului nostru.
în privinţa transformării poeziei în propriul său spectacol, Nichita Stănescu a mers, evident, cel mai departe dintre toţi creatorii români moderni, confi-gurîndu-şi un spaţiu de mişcare de excepţională amplitudine, în care varietatea formulelor lirice e ordonată totuşi de o perspectivă unitară, încît fiecare nouă manifestare apare ca o ipostază posibilă a sensului virtual, ce nu aşteaptă parcă decît gestul materializării, al întemeierii sale ca realitate prin actul rostirii. O viziune prin excelenţă dinamică ia naştere astfel, deschisă spre o lume sortită eternei schimbări. Orice act discursiv primeşte, în acest imens teritoriu al disponibilităţii absolute, un *impuls de afirmare* şi o *promisiune de confirmare,* în

măsura în care fiece gest constructiv reali-
[1] Marian Papahagi, *Poezia lui Nichita Stâncscu,* In *Exerciţii de lectură,* Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1976, p. 182. Comentlnd ultimele cărţi ale poetului, Marin Mincu notează, la rlndul său : „Starea poeziei înseamnă chiar devenirea dinamică a formelor de expresie ale acesteia. (...) ... poeticul va Ii reafirmat printr-o nouă *opţiune semiotică la real,* reinstituit ca stare dinamică inlr-un şir de *metamorfoze* verbale şi materiale, a căror cauzalitate aparent nemotivată nu se poate explica altfel decît prin *tungenţialitatea* de conţinut, de formă, de funcţie etc, care poale lega obiectele între «le, adică prin textualizarea lor" (v. *Aventura dramatică a stmni-ficanlului,* în *Luceafărul,* 1979, nr. 30, p. 6).
257
zează o structură anume a universului lingvistic, singurul „real", „palpabil". Şi nu e deloc lipsit de semnificaţie faptul că actul poetic apare definit, cum am văzut într-un moment-cheie al operei, ca dialog al poetului cu Afirmaţia însăşi (în *Scurtă vorbire),* — tulburătoare voce, ca a unui alt Sfinx rostindu-se din chiar lăuntrul limbajului. E un exemplu care confirmă coexistenţa în această operă a unor structuri mitice cu fundamentalul „materialism" al unui *poeta faber.* El pare a spune că dacă lumea, are un Sens, el nu se „revelează" nicio-dată univoc şi în forme definitive; ci în lanţul nesfîrşit alipostazelor Logosului poetic, în tensiunea sa spre *senmiJTcăre* : sensul există atît cît există limbajul care-l aproximează, oferindu-se garant pentru el. Intr-o mare măsură, poezia lui Nichita Stănescu propune astfel o viziune „mitică" a *polisemiei* discursului liric. Un sociolog al literaturii, interesat, mai mult decît de determinările şi condiţionarea generală a acestei opere de către climatul social-istoric, de contextul socio-lingvistic în care ea apare, ar putea vedea aici un foarte caracteristic răspuns, o definitorie reacţie faţă de limbajul stereotipizat al liricii dominante în deceniul 1950 — 1960. Tendinţei de artificială unilate-ralizare a semnificaţiilor poeziei, acelui „mit al monose-miei"[1] cu atîtea consecinţe nefaste în epoci de dogmatism estetic, poetul îi opune — desfăşurînd spectacolul multiplu ipostaziat al discursului său — o viziune plurivocă, polisemică, un dinamism alimentat de o puternică conştiinţă critică. Resituarea subiectului creator în centrul poemului şi al lumii, afirmarea lui, pe vastul şantier al structurilor poematice, ca agent constructiv conştient de relativitatea lor şi dublîndu-şi,
[1] v. Pierre V. Zima, *lour une sociologie du tixte litleraire,* U.G.E., Paris, 1978.
258
ca atare, entuziasmul „demiurgie" cu o atitudine de lucidă detaşare (semn al unei mentalităţi antifetişizante) caracterizează o replică şi un răspuns dintre cele mai expresive.
Aşa cum s-a putut vedea — sperăm — din analizele precedente, una din problemele „arzătoare" ale epocii literare — aceea a „recuperării" lirismului periclitat de falsa obiectivitate a naraţiunilor şi anecdotelor rimate ori de versificările stereotip-conceptuale pe teme date — e rezolvată la poetul nostru tocmai prin situarea radicală a subiectivităţii în locul central pe care *trebuia* să-l deţină. Că poezia nu mai putea da răspunsuri univoce la marile probleme existenţiale (şi o chestiune vitală este, în fond, şi aceea a *poiesisului* !) o dovedeşte în profunzime şi o „demonstrează" cu prisosinţă deopotrivă caracterul proteic al *eului* în viziunea stănesciană (un eu disponibil, „plasmatic", apt de infinite modelări), ca şi latenţele inepuizabile ale cosmosului „germinativ", *dat* sau *construit.* Suficienţei şi mărginirii perspectivei monosemice asupra poeziei el îi opune relativitatea extremă a „lumilor simultane", conflictele şi tensiunile unui univers în perpetuă transformare — o viziune profund dialectică asupra lumii. Iar considerarea detaşată, lucidă şi adesea ironică a propriului demers creator e la fel de grăitoare pentru acelaşi fertil relativism ce refuză stagnarea spiritului cantonat în forme discursive limitate.
în ce măsură a contrazis poetul, printr-o asemenea procedare, „sistemul de aşteptări" (E. Negriei) sau „orizontul de aşteptare" (H.R. Jauss)[1] al momentului, se mai poate discuta. Refacerea legăturilor cu marea tradiţie modernă a liricii româneşti, prezentă în intenţia
[1] v. H. R. Jauss, *Poar une esthetiqne de la reception,* Gallimard, Paris, 1978.
259
celor mai mulţi confraţi de generaţie, în sensul treptatei regăsiri a unor voci lirice ţinute în umbră, nu ni se pare contrazisă în fond de demersul lui Nichita Stă-nescu. Am observa mai degrabă că, dacă poezia sa nu este una de „exultantă lirică", ea se înscrie — în sensul aceleiaşi „recuperări" sau, mai exact, al redobîndirii de către poet a dreptului de a fi el însuşi, — în complexitatea sa de conştiinţă interogativă. Ar fi poate mai potrivit să vorbim despre o *depăşire* a lirismului direct-confesiv, despre . o orientare — dacă privim spre trecut — către acele experienţe care marcaseră deja, cu decenii în urmă, o punere în discuţie a însuşi limbajului poetic, a statutului său „convenţional". Şi exemplele nu lipseau — de la Arghezi, la mişcarea de avangardă (europeană şi românească). Dacă această linie de evoluţie primeşte în opera sa o nouă intensitate, nu poate fi decît un semn al sensibilităţii acute faţă de o asemenea problematică, ce nu încetase să frămînte, pe alte meridiane, conştiinţa poeţilor. Şi, în

ultimă instanţă, o dovadă a unei profunde intuiţii a adevăratei fizionomii a timpului nostru relativist şi interogativ, în raport cu care spiritul creator afirmă o puternică atitudine critică (cu alte mijloace, un Marin Sorescu dă, la rîndul său, o replică critică contextului sociolingvistic respectiv). S-ar putea deci spune că ceea ce contrazice poetul e mai curînd *artificialul ,,* orizont de aşteptare" impus de canoane exterioare literaturii. Şocul „momentului Nichita Stănescu" e explicabil, oricum, prin extensiunea experienţelor asumate (într-o perioadă în care avangarda nu mai funcţiona ca mişcare capabilă să întreţină fervoarea iconoclastă şi pasiunea noului) şi prin totala libertate pe care reuşeşte să şi-o ia faţă de limbaj, fără să renunţe cu totul la structurile mitice, însă estompîndu-le treptat importanţa. Dega-
260
jarea de poncifele limbajului din deceniul al şaselea nu s-a realizat totuşi, cum se ştie, fără acele dificultăţi tipice pentru epocă. Dar reala desprindere o pun în lumină deja reuşitele parţiale din volumul de debut şi din cele imediat următoare, şi chiar stîngăciile în acomodarea la teme exterioare realei vocaţii a poetului — cum am încercat să demonstrăm. De la început, noutatea universului său imaginar, culoarea stilistică originală s-au impus cu pregnanţă, pentru ca — odată cu *11 elegii* şi pînă la *Operele imperfecte* — cărţile succesive să constituie o *operă* — una dintre acelea capabile să contribuie major la definirea unei epoci literare şi la dinamizarea ei. Că este aşa o dovedeşte nu numai ecoul ei în conştiinţa critică, ci şi influenţa asupra noii poezii româneşti, prezentă — dincolo de răsfrîngerile de suprafaţă — în chiar *spiritul* ei. Căci Nichita Stănescu a oferit şi oferă un exemplu de *deschidere* spre o întinsă arie de experienţe, un gust al libertăţii poeziei faţă de convenţional, o permanentă interogaţie cu privire la posibilităţile limbajului de a se afirma ca forţă constructivă.

Un cititor exigent nu poate trece desigur cu vederea inegalităţile acestui itinerar, concesiile de circumstanţă, insuficienţa spiritului critic la un poet fascinat tocmai de propria sa libertate interioară. (Cine n-a fost surprins, de exemplu, că, în anii deplinei maturităţi artistice, alături de *Oul şi sfera* a putut apărea *Roşu vertical*

— în 1967 — iar lîngă *Necuvintele,* foarte diluatele compuneri din *Un pămînt numit România* (1969) ? — Nu-i va fi greu însă acestui cititor să descopere ori-cînd — degajat de materia aluvionară care-l ascunde uneori — un itinerar esenţial, care e nu numai al unui poet *important* între frontierele timpului său literar,
261
ci şi al unui poet *mare.* Oricum, întrucît lectura unei opere este inevitabil marcată de contextul în care se realizează, ceea ce se poate spune cu siguranţă este că *acum* această operă este vie, că ea ne *vorbeşte* convingător, îndoielnica „eternitate" va aduna sau scădea, poate, la vocile ei încă în mişcare. Aşa cum se înfăţişează astăzi, în dimensiunile sale majore, ea are toate şansele să dureze.

BIBLIOGRAFIE

L OLUME ORIGINALE
Sensd iubirii, Versuri, cu o prefaţă de S. Iosifescu, E.S.P.L.A., 3uc, 1960 („Luceafărul").
O viziune a sentimentelor, Editura pentru literatură, Buc, 1964. *Dreptul la timp,* Editura Tineretului, Buc, 1965. *11 ckgii,* Editura Tineretului, Buc, 1966. *Oul si ffera,* Versuri, Editura pentru literatură, Buc, 1967. *Alfa,* (1957 - 1967), Editura Tineretului, Buc, 1967. *Roşu vertical,* Editura Militară, Buc, 1967. *Law Ptolemaei,* Editura Tineretului, Buc, 1968. ***JSeedvintde,*** Editura Tineretului, Buc, 1969. *Un pămînl numit România,* Editura Militară, Buc, 1969. *In dulcele stil clasic,* Editura Eminescu, Buc, 1970.
263
Poezii, Ed. Albatros, Buc, 1970 („Cele mai frumoase poezii").
Belgradul în cinci prieteni, cu o prefaţă de Mircea Tomuş,, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1972.
Măreţia frigului. Romanul unui sentiment, Editura Junimea, Iaşi, 1972.
Cartea de recitire, Editura Cartea Românească, Buc, 1 972. *Clar de inimă, /Versuri de dragoste,* Editura Junimea, Iaşi, 1973.
Siarea poeziei, Prefaţă de Aurel Martin, Editura Minerva , Buc, 1975. („Biblioteca pentru toţi").
Epica magna, Editura Junimea, Iaşi, 1978. *Operele imperfecte,* Editura Albatros, Buc, 1979.
II. TRADUCERI
VASKO POPA, *Versuri,* Editura Tineretului, Buc, 1966 (‚Cele mai frumoase poezii").
III. REFERINŢE CRITICE
(în volume ; bibliografie selectivă)
ALEXIU, LUCIAN, *De la cuvînt la retorica imaginii. Poezia poeziei... Nichita Stăncscu,* In *Ideografii lirice contemporane,* Editura Facla, Timişoara, 1977, p. 12l-l24.
BALTAG, NICOLAE, *Nichita Stănescu: Laus Ptolemaei, Căi de inimă,* în *Polemos,* Editura Cartea Românească, Buc, H78r p. 18l-l90.
BARBU, EUGEN, *Copiii teribili. Nichila Stănescu,* în O *istorie polemică şi antologică a literaturii române, de la origini pttiă*
264

tn prezent. Poezia română contemporană, Editura Eminescu,. Buc, 1975, p. 73-86.
CIOBANU, NICOLAE, *Măreţia frigului,* în *Critica în primă instanţă,* Editura Eminescu, Buc, 1974, p. 81 — 89.
CIOPRAGA, CONSTANTIN, *Nichita Stănescu în două oglinzi, in între Ulysse şi Don Quijote,* Editura Junimea, Iaşi, 1978, p. 159-l66.
CRISTEA, DAN, *Nichita Stănescu ; In dulcele stil clasic,* în *Un an de poezie,* Editura Cartea Românească, Buc, 1974, p. 143-l49.
CRISTEA, VALERIU, *„Şinele fugar",* în *Interpretări critice,* Editura Cartea Românească, Buc, 1970, p. 82-87.
DIMISIANU, GABRIEL, *Lirismul cunoaşterii,* în *Opinii literare»* Editura Cartea Românească, Buc, 1978, p. 56-65.
DIMITRIU, DANIEL, *Noul Amphion,* în *Ares şi Eros,* Editura Junimea, Iaşi, 1978, p. 113 — 139.
DOINAŞ, ŞTEFAN AUGUSTIN, *Despre moda poetică,* în *Poezie şi modă poetică,* Editura Eminescu, Buc, 1972, p. 151—216.
FELEA, VICTOR, *Nichita Stănescu : Dreptul la timp, 11 elegii* în *Reflexe critice,* Editura pentru literatură, 1968, p. 88—99.
FELEA, VICTOR, *Nichita Stănescu : în dulcele stil clasic,* în *Poezie şi critică,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1971, p. 132 — 137.
FELEA, VICTOR, Starea *poeziei,* în *Aspecte ale poeziei de azi,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977, p. 22-31.
GEORGESCU, PAUL, *Nichita Stănescu : Sensul iubirii,* în *Păreri literare,* Editura pentru literatură, 1964, p. 207 — 215.
GRIGURCU, GHEORGHE, *Nichita Stănescu, 11 elegii,* in *Teritoriu liric,* Editura Eminescu, 1972, p. 170-l78.
265
GRIGURCU, GHEORGHE, *Fanlazarea abstraclizantă. Nichila Slane seu,* în *Poeţi români de azi,* Editura Cartea Românească, Buc, 1979, p. 31l-315.
LOTREANU, ION, *Aspecte ale poeziei lui Nichiia Stănescu,* in *Caligrafii critice,* Editura Eminescu, Buc, 1971, p. 189—213.
MARTIN, AUREL, *Nichita Stănescu,* In *Poeţi contemporani,* II, Editura Eminescu, Buc, 1971, p. 181—195.
MARTIN, AUREL, *Nichita Stănescu,* în *Pro patria,* Editura Militară, Buc, 1974, p. 122-l29.
MARTIN, AUREL, *Nichila Stănescu sau starea poeziei,* prefaţă la voi. Nichita Stănescu, *Starea poeziei,* Editura Minerva, Buc, 1975, reluată în voi. *Acolade,* Editura Eminescu, 1977, p. 106-l26.
MARTIN, MIRCEA, *Nichita Stănescu : „11 elegii" ; „Oul si sfera", „Obiecte cosmice",* în *Generaţie şi creaţie,* Editura pentru literatură, 1969, p. 1l-23.
MICU, DUMITRU, *Dulcele stil stănescian,* în *Periplu,* Editura Cartea Românească, Buc, 1974, p. 295-307.
MICU, DUMITRU, MANOLESCU, NICOLAE, *„Lupta cu inerţia",* în *Literatura română de azi, 1944 — 1964,* Editura Tineretului, Buc, 1965, p. 143-l45.
MINCU, MARIN, *Reformularea lirismului,* în *Poezie şi generaţie,* Editura Eminescu, Buc, 1975, p. 20 — 29 ; *Poezia sentimentului civic, ibidem,* p. 48 — 50.
NEGOIŢESCU, ION, *Descrierea unui poet (Nichita Stănescu),* In *Engrame,* Editura Albatros, Buc, 1975, p. 9l-l03.
NEGRICI, EUGEN, *Nepăsarea suverană,* în *Figura spiritului creator,* Editura Cartea Românească, Buc, 1978, p. 55 — 90.
266
INIŢESCU, M., *Oglinzile noului „Ptolemeu",* In *Intre Scylla şi Cha-rybda,* Editura Cartea Românească, Buc, 1972, p. 102 — 131.
N IŢE SCU, M., *Ipostazele jocului şi fiinţa,* In *Poeţi contemporani,* Editura Cartea Românească, Buc, 1979, p. 72 — 102.
PAPAHAGI, MARIAN, *Poezia lui Nichita Stănescu,* în *Exerciţii de lectură,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976, p. 178—185.
PAPAHAGI, MARIAN, *Nichita Stănescu,* In *Scriitori români. Mic dicţionar,* Editura Ştiinţifică şi enciclopedică, Buc, 1978, p. 433-436.
PETROVEANU, MIHAIL, *Nichila Stănescu,* In *Traiectorii lirice,* Editura Cartea Românească, 1974, p. 253—264.
PIRU, AL., *Nichiia Slănescu,* în *Poezia românească contemporană (19 50* - M75J, Editura Eminescu, Buc, 1975, p. 120 — 136.
POANTĂ, PETRU, *Formele abstracte ale liricii,* în *Modalităţi lirice contemporane,* Editura Dacia, Cluj-Napoea, 1973, p. 135 — 154.
POP, ION, *Nichila Stănescu,* în *Poezia unei generalii,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1973, p. 77-l19.
POPA, MARIAN, *Nichita Stănescu,* în *Dicţionar de literatură română contemporană,* Editura Albatros, Buc, 1971, p. 568 — 570 ; ed. II , 1977, p. 523-524.
RAICU, LUCIAN, *Nichila Stănescu : 11 elegii, Laus Plolemati, In dulcele stil clasic,* în *Structuri literare,* Editura Eminescu, Buc, 1973, p. 260-270.
RAICU, LUCIAN, „Starea poeziei", în *Practica scrisului şi experienţa lecturii,* Editura Cartea Românească, Buc, 1978, p. 315 — 317.
ROZNOVEANU, MIRELA, *Poezia Intre explorare şi consolidare,* in *Lecturi moderne,* Editura Cartea Românească, Buc, 1978, p. 197-215.
RUJA, ALEXANDRU, *Poezia expresiei* i *Nichiia Stănescu,* tn *Valori lirice actuale,* Editura Facla, Timişoara, 1979, p. 96 — 104.
RUSU, M. N., *Orfeu abstract,* în *Utopica,* Editura pentru literatură, Buc, 1969, p. 10l-l10.
RUSU, M. N., *Tudor Arghezi şi Nichiia Stănescu, ibidem,* p. 1l-l16,
SIMION, EUGEN, *Nichiia Stănescu, „O viziune a sentimentelor". Mitul Galaleei,* în *Orientări în literatura contemporană,* Editura pentru literatură, Buc., 1965, p. 154—173.
SIMION, EUGEN, *Poezia poeziei. Criza de identitate. Un poet al transparenţei. Nichiia Slănescu,* în *Scriitori români de azi,* I, Editura Cartea Românească, Buc, 1978, p. 164-l88.
STĂNESCU, C, *Nichita Stănescu, Necuuintele ; Un pământ numit România,* In *Poeţi şi critici,* Editura Eminescu, Buc, 1972,. p. 48-59.
ŞTEFANE SCU, ALEX., *Nichiia Stănescu i din punctul de vedere al oamenilor,* in *Preludii,* Editura Românească, Buc, 1977, p. 70 — 80.

TOMUȘ, MIRCEA, *Poetica lui Nichita Slănescu,* în *Istorie şi poezie,* Editura Facla, Timişoara, 1974, p. 205 — 209.
URSACHE, MAGDA, *Nichita Slănescu,* în *A patra dimensiune,* Editura Junimea, Iaşi, 1973, p. 109 — 145.

CUPRINS

în *loc de prefaţă* .»..... 5
Lumea obiectelor..... 11
Spaţiul „viziunii sentimentelor"..... 23
Douăsprezece ipostaze ale poetului şi poeziei..... /M
Contemplaţie şi metamorfoză..... 82
Cuvintele, necuvintele..... 127
Poezie şi joc..... 165
Deschideri..... 222
fertea de recitire..... 250
Bibliografie..... 263

DIN APARIŢIILE COLECŢIEI „CONTEMPORANUL NOSTRU" vă recomandăm :
Dumitru Radu, Popa
ANTOINE DE SAINT-EXUPERY
Aurel Sasu
LIVIU REBREANU *sărbătoarea operei*
Lucian Valea
COŞBUC
în căutarea universului liric
Vor apărea :
Ovidiu Drimba
FEDERICO GARCIA LORCA *rapsodul*
Galina Maievski
MAXIM GORKI *spre adevăruri umane*
IN ACEEAŞI COLECŢIE au mai apărut :
Emil Ghiţulescu VASILE ALECSANDRI
Tatiana Nicolescu A. S. PUŞKIN
Henri Zalis GUSTAVE FLAUBERT
In pregătire :
Virginia Muşat VASILE CÎRLOVA
Mirela Roznoveanu
DUMITRU RADU-POPESCU — SAU CE ÎNSEAMNĂ UN SCRIITOR TOTAL

Nr.

Lector : MARCELA PADUBEAN Tehnoredactor : MARIANA PUȘCAȘU
Bun de tipar : 28.IV.1980. Apărut 1980 Comanda nr. 1576 Coli de tipar : 8,50
Tiparul executat sub comanda nr. 364 la Întreprinderea poligrafică IAJȘI
str. 7 Noiembrie nr. 49, IAŞI REPUBLICA SOCIALISTA ROMÂNEA